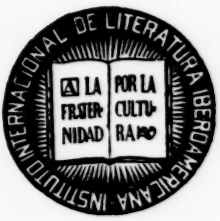
Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana



Patrocinada por la Universidad de Iowa

INDICE DEL TOMO XXII

Nos. 43 y 44

ENERO - DICIEMBRE DE 1957

X
Per
R454IA
v.22
1957

NUMERO 43, ENERO-JUNIO 1957

ESTUDIOS

		Pág.
El folklore, espejo de la vida e intérprete del Más Allá.	*Augusto Raúl Cortazar*	9
Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana.	*Manuel Olguín*	27
Notas sobre Borges y la crítica reciente.	*Allen W. Phillips*	41
Arthur Azevedo e a *Comédia Carioca*.	*C. Malcolm Batchelor*	61
José Martí y la expresión paralela de prosa y verso.	*Otto Olivera*	71
Tributo a Mariano Latorre.	*Homero Castillo*	83
José de la Cuadra.	*Kessel Schwartz*	95
La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López.	*George D. Schade*	109
Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Wáshington.	*José Manuel Topete*	125
Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea.	*John H.R. Polt*	133

CREACION

Mamita Maura.	*Fabián Dobles*	135

NOTAS

La casi muerte de Felipe Alfau.	*Arturo Torres-Rioseco*	143
Una poesía panegírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda.	*Joseph G. Fucilla*	144
Unas notas sobre la poesía de Margarita Abella Caprile.	*Helena Percas*	146
Arturo Torres-Rioseco.	*Hugo Rodríguez-Alcalá*	151

XUM

RESEÑAS *Pág.*

A literatura no Brasil, por Afrânio Coutinho. *Albert R. Lopes* 159
Historia de la literatura náhuatl, por Ángel María Garibay. *Julio Jiménez Rueda* 160
Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología. Introducción, selecciones y notas críticas y bibliográficas, por Carlos García Prada. *Luis Monguió* 162
El sustituto, por Carlos Mazzanti. *Seymour Menton* 164
Cuentos de Tomás Carrasquilla Náufrago asombroso del siglo de oro, edición de B.A. Gutiérrez. *Kurt L. Levy* 167
Los años despiadados, por David Viñas. *Horacio J. Becco* 170
Oleaje, por Dora Isella Russell. *Helena Percas* 171
El paisaje en nuestra literatura (A propósito del libro de Enrique Williams Alzaga, La pampa en la novela argentina). *Augusto Raúl Cortazar* 172
Prata de casa (Ensaios de literatura brasileira), por Eugénio Gomes. *Benjamin M. Woodbridge, Jr.* 176
Historia de la literatura puertorriqueña, por Francisco Manrique Cabrera. *María Teresa Babín* 178
Alejandro Korn. Filósofo de la libertad, por Francisco Romero. *Juan Adolfo Vázquez* 179
Brazil's new novel, por Fred P. Ellison. *Leo Kirschenbaum* 183
Brecha en la roca, por Héctor Raúl Almanza. *María del Carmen Millán* 188
Domingo sin fútbol, por Luis Mario Lozzia. *Horacio J. Becco* 190
Elegía bajo la tierra, por Mahfud Massis. *John H.R. Polt* 191
El padre Samuel, por Manuel de Castro. *Margaret M. Ramos* 196
Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano, por Ralph E. Warner. *Manuel de Ezcurdia* 200
Breve historia del ensayo hispanoamericano, por Robert G. Mead, Jr. *Claude L. Hulet* 202
As artes plásticas no Brasil, por Rodrigo M. F. de Andrade. *Albert R. Lopes* 206
The Spanish background of American Literature, por Stanley T. Williams. *Frederick S. Stimson* 206
La cultura y la literatura iberoamericana, por L. Monguió, E. Anderson Imbert, A. Torres-Ríoseco, M. de Villarino, K. Levy, J. Jiménez Rueda, F. Monterde, B. Gicovate, A. Roggiano, G. Schade, D. Fogelquist, E. García-Girón, M. Henríquez Ureña, D. Bary, H. Rodríguez-Alcalá, A. Ta-

Pág.

mayo Vargas, G. Correa, L. Kirschenbaum, G. Moser, E. Veríssimo y J. Parker. *Ernesto Mejía-Sánchez* 208

Breve historia del cuento mexicano, por Luis Leal. *Emma Speratti Piñero* 211

NOTICIAS DE HISPANOAMERICA

Baldomero Sanín Cano (1861-1957). A[*lfredo*] A. R[*oggiano*] 213

NUMERO 44, JULIO-DICIEMBRE 1957

EDITORIAL — *Pág.*

El Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. *A. T. R.* 241

ESTUDIOS

El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800. *Luis Monguió* 245

La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana. *Arturo Torres-Ríoseco* 261

Roberto F. Giusti y la Revista *Nosotros*. *Alfredo A. Roggiano* 273

Vicente Riva Palacio, Cuentista. *Luis Leal* 301

Puerta al tiempo en tres voces. *Angel Luis Morales* 311

Huellas de José de Diego. *José Ferrer Canales* 323

NOTAS

Gabriela Mistral. (1889-1957). *Francisco Monterde* 333

El mérito de la *Araucana*. *John Van Horne* 339

La poesía de Salomé Ureña de Henríquez. *Ruth S. Lamb* 345

Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea (1934-1956). *María Teresa Babín* 353

Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico (Ciclo Generacional: 1907-1921). *Cesáreo Rosa-Nieves* 359

RESEÑAS

Lydia Nogales, un suceso en la historia literaria de El Salvador, por Juan Antonio Ayala. *Fernando Alegría* 365

Pág.

Proserpina y el extranjero. El jardín de ceniza, por Omar del Carlo. *Enrique Anderson Imbert* 367

La catedral y el niño, por Eduardo Blanco Amor. *Ebel Botero* 368

Teatro Mexicano del Siglo XX. Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza. *Frank Dauster* 372

An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America, por Swan, Cygnets, and Owl. *John E. Englekirk* 375

Rómulo Gallegos: Estudio sobre el arte de novelar, por Ulrich Leo. *Y. Gulsoy* 382

Breve historia del teatro latinoamericano, por Willis Knapp Jones. *Harvey L. Johnson* 386

Las ideas políticas argentinas, por José Luis Romero. *Alfredo Llanos* 390

¿Qué es esto? Catilinaria, por Ezequiel Martínez Estrada. *Enzo Macagno* 394

Antología Gaucha (Cuentos), por E. M. S. Danero. *Marshall R. Nason* 400

Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX. Enrique Anderson-Imbert and Lawrence B. Kiddle (Editors). *Carlos Peregrín-Otero* 403

Poesía norteamericana contemporánea, por William Shand y Alberto Girri. 407

Cuatro Cuartetos, por T.S. Eliot. *Julián Palley* 407

Cautiverio, Antología poética, por Arturo Torres-Ríoseco. *Helena Percas* 411

El teatro de Hispanoamérica en la época colonial, por José Juan Arrom. *Helena Percas* 413

La literatura modernista en la Argentina, por Carlos Alberto Loprete. *Allen W. Phillips* 415

Argentina: Imágenes y Perspectivas, por José Luis Romero. *Hugo Rodríguez-Alcalá* 417

Estructura social de la Argentina, por Gino Germani. *Alfredo A. Roggiano* 421

La literatura fantástica en Argentina, por Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero. *Alfredo A. Roggiano* 426

El Señor del Misterio. Poema, por Horacio Jorge Becco. *Alfredo A. Roggiano* 428

Pág.

Evolución de la Novela en Colombia, por Antonio Curcio Altamar. *Gerald E. Wade* 431

NOTICIAS DE IBEROAMERICA

A cargo de Alfredo A. Roggiano, con la colaboración de Horacio J. Becco (Argentina), Hernán Díaz Arrieta *(Alone)* (Chile), Luis Leal (México), Julio Icaza Tejerino (Nicaragua) y Juvenal Ortiz Saralegui (Uruguay). 435

PUBLICACIONES RECIBIDAS 449

AUTORES

Pág.

ALEGRÍA, FERNANDO. *Lydia Nogales, un suceso en la historia de El Salvador*, Juan Antonio Ayala . . . 365

ANDERSON IMERT, ENRIQUE. *Proserpina y el extranjero. El jardín de ceniza*, Omar del Carlo . . . 367

BABÍN, MARÍA TERESA. *Historia de la literatura puertorriqueña*, Francisco Manrique Cabrera . . . 178

——— *Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea.* (1934-1956) . . . 353

BATCHELOR, MALCOLM, C. *Arthur Azevedo e a* Comédia Carioca . . . 61

BECCO, HORACIO J. *Los años despiadados. David Viñas* . . . 170

——— *Domingo sin fútbol*, Luis Mario Lozzia . . . 190

BOTERO, EBEL. *La catedral y el niño*, Eduardo Blanco Amor . . . 368

CANALES FERRER, JOSÉ. *Huellas de José de Diego* . . . 323

CASTILLO, HOMERO. *Tributo a Mariano Latorre* . . . 83

CORTAZAR, RAÚL AUGUSTO. *El folklore, espejo de la vida e intérprete del Más Allá* . . . 9

——— *El Paisaje en nuestra literatura (A propósito del libro de Enrique Williams Alzaga*, La pampa en la novela argentina) . . . 172

DOBLES, FABIÁN. *Mamita Maura* . . . 135

DAUSTER, FRANK. *Teatro Mexicano del Siglo XX. Selección, prólogo y notas* de Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza . . . 372

ENGLEKIRK, JOHN E. *An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America*, Swan, Cygnets, and Owl . . . 375

EZCURDIA, MANUEL DE. *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano*, Ralph E. Warner . . . 200

FUCILLA, JOSEPH G. *Una poesía panegírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda* . . . 144

XUM

Pág.

GULSOY, Y. *Rómulo Gallegos: Estudio sobre el arte de novelar,* Ulrich Leo 382

HULET, CLAUDE L. *Breve historia del ensayo hispanoamericano,* Robert G. Mead Jr. 202

JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. *Historia de la literatura náhuatl,* Ángel María Garibay 160

JOHNSON, HARVEY L. *Breve historia del teatro latinoamericano,* Willis Knapp Jones 386

KIRSCHENBAUM, LEO. *Brazil's new novel,* Fred P. Ellison . . . 183

LAMB, RUTH S. *La poesía de Salomé Ureña de Henríquez* . . . 345

LEAL, LUIS. *Vicente Riva Palacio, Cuentista* 301

LEVY, KURT L. *Cuentos de Tomás Carrasquilla* Náufrago asombroso del siglo de oro, B. A. Gutiérrez 167

LOPES, ALBERT R. *A literatura no Brasil,* Afrânio Coutinho . . 159

——— *As artes plásticas no Brasil,* Rodrigo M. F. de Andrade. . 206

LLANOS, ALFREDO. *Las ideas políticas argentinas,* José Luis Romero. 390

MACAGNO, ENZO. *¿Qué es esto? Catilinaria.* Ezequiel Martínez Estrada 394

MENTON, SEYMOUR. *El sustituto,* Carlos Mazzanti 164

MEJÍA-SÁNCHEZ, ERNESTO. *La cultura en la literatura iberoamericana,* L. Monguió, E. Anderson Imbert, A. Torres-Ríoseco, M. De Villarino, K. Levy, J. Jiménez Rueda, F. Monterde, B. Gicovate, A. Roggiano, G. Schade, D. Fogelquist, E. García-Girón, M. Henríquez Ureña, D. Bary, H. Rodríguez-Alcalá, A. Tamayo Vargas, G. Correa, L. Kirschenbaum, G. Moser, E. Veríssimo y J. Parker 208

MILLÁN, MARÍA DEL CARMEN. *Brecha en la roca,* Héctor Raúl Almanza 188

MONTERDE, FRANCISCO. *Gabriela Mistral.* (1889-1957) . . . 333

MORALES, ÁNGEL LUIS. *Puerta al tiempo en tres voces* 311

MONGUIÓ, LUIS. *Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología. Introducción, Selecciones y Notas Críticas y Bibliográficas,* Carlos García Prada 162

——— *El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800* 245

NASON, MARSHALL R. *Antología Gaucha* (cuentos), E. M. S. Danero 400

OLGUÍN, MANUEL. *Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana* 27

OLIVERA, OTTO. *José Martí y la expresión paralela de prosa y verso.* 71

Pág.

PALLEY, JULIÁN. *Poesía norteamericana contemporánea*, William Shand y Alberto Girri . . . 407

——— *Cuatro Cuartetos*, T.S. Eliot . . . 407

PERCAS, HELENA. *Unas notas sobre la poesía de Margarita Abella Caprille* . . . 146

——— *Oleaje*, Dora Isella Russell . . . 171

——— *Cautiverio, Antología poética*, Arturo Torres-Ríoseco . . . 411

——— *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, José Juan Arrom . . . 413

PEREGRÍN-OTERO, CARLOS. *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del siglo XX*, Enrique Anderson-Imbert and Lawrence B. Kiddle (Editors) . . . 403

PHILLIPS, ALLEN W. *Notas sobre Borges y la crítica reciente* . . . 41

——— *La literatura modernista en la Argentina*, Carlos Alberto Loprete . . . 415

POLT, JOHN R. H. *Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea* . . . 133

RAMOS, MARGARET M. *El padre Samuel*, Manuel de Castro . . . 196

ROGGIANO, ALFREDO A. *Baldomero Sanín Cano* (1861-1957) . . . 213

——— *Roberto F. Giusti y la Revista* Nosotros . . . 273

——— *Estructura social de la Argentina*, Gino Germani . . . 421

——— *La literatura fantástica en la Argentina*, Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero . . . 426

——— *El Señor del Misterio*. Poema, Horacio Jorge Becco . . . 428

——— *Noticias de Iberoamérica*, en colaboración con Horacio J. Becco (Argentina), Hernán Díaz Arrieta *(Alone)* (Chile), Luis Leal (México), Julio Icaza Tejerino (Nicaragua) y Juvenal Ortiz Saralegui (Uruguay) . . . 435

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO. *Arturo Torres-Ríoseco* . . . 151

——— *Argentina: Imágenes y Perspectivas*, José Luis Romero . . . 417

ROSA-NIEVES, CESÁREO. *Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico* (Ciclo Generacional: 1907-1921) . . . 359

SCHADE, GEORGE D. *La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López* . . . 109

SCHWARTZ, KESSEL. *José de la Cuadra* . . . 95

SPERATTI PIÑERO, EMMA. *Breve historia del cuento mexicano*, Luis Leal . . . 211

STIMSON, FREDERICK S. *The Spanish background of American Literature*, Stanley T. Williams . . . 206

Pág.

TORRES-RÍOSECO, ARTURO. *La casi muerte de Felipe Alfau* . . . 143

——— El Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana 241

——— *La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana* . 261

TOPETE, JOSÉ MANUEL. *Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Wáshington* 125

VAN HORNE, JOHN. *El mérito de la* Araucana 339

VÁZQUEZ, JUAN ADOLFO. *Alejandro Korn. Filósofo de la libertad*, Francisco Romero 179

WADE, GERALD E. *Evolución de la novela en Colombia*, Antonio Curcio Altamar 431

WOODBRIDGE, BENJAMÍN M., *Prata de casa (Ensaios de literatura brasileira)*, Eugenio Gomes 176

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director Técnico: Alfredo Angel Roggiano

State University of Iowa, Iowa City, Iowa, EUA.

Directores Literarios-Iberoamérica
Julio Jiménez Rueda
Francisco Monterde
Universidad Nacional de México
México, D. F., México

Director Literario-Estados Unidos
Fernando Alegría
University of California
Berkeley, Calif., EUA

Jefe, Sección de Anuncios (Advertising Manager)
José Vázquez Amaral
Box 622, Rutgers University
New Brunswick, New Jersey, EUA

Secretario Ejecutivo Tesorero
Marshall R. Nason
Box 60, University of New Mexico,
Albuquerque, New Mexico, EUA

CANJE

Para Canje, envíos de libros, revistas y todo otro intercambio cultural, dirigirse a:

REVISTA IBEROAMERICANA

Director Técnico: ALFREDO A. ROGGIANO. *Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, U.S.A.*

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

José A. Balseiro, University of Miami, Florida.

VICEPRESIDENTES

Jack H. Parker, University of Toronto. Enrique Anderson Imbert, University of Michigan. John E. Englekirk, Tulane University.

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico.

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico.

DIRECTOR TECNICO

Alfredo A. Roggiano, Universidad de Iowa.

DIRECTORES LITERARIOS, Iberoamérica.

Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, Universidad Nacional de México.

DIRECTOR LITERARIO, EE. UU.

Fernando Alegría, University of California.

COMISIÓN EDITORIAL

Arturo Torres-Rioseco, University of California; Luis Monguió, Mills College; Gustavo Correa, University of Chicago; Ralph E. Warner, University of Colorado; Gerald E. Wade, University of Tennessee; Max Henríquez Ureña, La Habana, Cuba; Jefferson-Rea Spell, University of Texas; Robert G. Mead, Jr., University of Connecticut.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

ESTUDIOS

Pág.

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR: El Folklore, espejo de la Vida e intérprete del Más Allá. 9

MANUEL OLGUÍN: Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana 27

ALLEN W. PHILLIPS: Notas sobre Borges y la crítica reciente. . . . 41

C. MALCOLM BATCHELOR: Arthur Azevedo e a "Comédia Carioca" 61

OTTO OLIVERA: José Martí y la expresión paralela de prosa y verso. 71

HOMERO CASTILLO: Tributo a Mariano Latorre 83

KESSEL SCHWARTZ: José de la Cuadra 95

GEORGE D. SHADE: La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López 109

JOSÉ MANUEL TOPETE: Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Washington 125

JOHN H. R. POLT: Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea 133

CREACION

FABIÁN DOBLES: Mamita Maura 135

NOTAS 143

RESEÑAS 159

NOTICIAS DE HISPANOAMÉRICA 213

El Folklore, espejo de la vida e intérprete del Más Allá

No hay etapa del ciclo de la vida, desde el nacimiento a la muerte, que no tenga su interpretación y su reflejo en el folklore. Las comunidades auténticamente populares, a diferencia de la población de las grandes ciudades atareadas y tumultuosas, llevan una existencia apacible y lugareña. Al recorrer los pueblos y aldeas del interior de la Argentina, se tiene la impresión de salir del torbellino para aquietarse en la placidez del remanso. La atención colectiva no se proyecta, con dirección centrífuga, hacia lo externo, novedoso, foráneo; por el contrario, se repliega sobre sí misma y se preocupa de lo regional y cotidiano. El frenesí de la moda no hace mella en estas vidas desprovistas de artificio, modeladas por las fuerzas de su ambiente geográfico y de su tradición cultural. Los hechos corrientes, individuales y familiares, son conocidos por todos. A veces, incluso, zarandeados con fruición por el chismorreo; pero fuera de este mundillo del comentario pueblerino, hay ciertas maneras colectivas, tradicionales, practicadas desde tiempo inmemorial, mediante las cuales el pueblo interpreta a su modo los motivos que suscitan su interés. Costumbres y creencias, ceremonias y prácticas mágicas, cultos religiosos y ritos funerarios, cuentos y motes colectivos son algunas de las mil formas universales y eternas, con que el espíritu humano registra, comenta y a veces solemniza los acontecimientos que jalonan la existencia del hombre.

Los ejemplos podrían ordenarse en series infinitas. La bibliografía, sobre todo anecdótica y monográfica, es copiosí-

sima. Este artículo de carácter panorámico, destinado a una revista de literatura, tendrá, pues, el carácter de una exposición más literaria que erudita. Lo cual no quiere decir que carezca de fundamento documental. Presupone por cierto abundante consulta de fuentes; pero he puesto el tono con preferencia en los datos que surgen de mis propias investigaciones folklóricas de campo. En quince años de viajes he conocido gran parte de mi país. Los datos documentados (siempre con el apoyo de la fotografía y a veces de la cinematografía y la grabación) se traducen en fichas técnicas. Millares de ellas, minuciosamente clasificadas, representan el fruto escueto, pero preciso e irremplazable, de las fatigas de tantos viajes. A lomo de mula he recorrido regiones montañosas argentinas, desde San Luis hasta los límites con Bolivia, a través de valles, quebradas y cerros de tres a cinco mil metros de altura en Salta, Catamarca y La Rioja.

De este personal contacto con la vida del pueblo de mi tierra y del estudio científico de su folklore proviene lo más importante del material con el que he elaborado los cuadros siguientes.

ORIGINALIDAD DE LOS NOMBRES DE PILA

Los padrinos, teniendo o no el consentimiento de los padres, suelen producir el estropicio. Según es sabido, se prefiere para nombre de la criatura el del santo del día. La manera de determinarlo es consultar el almanaque, salvo en el caso de festividades muy solemnes, como San José o San Pedro, por todos conocidas. Pero no siempre se tiene en el rancho un calendario con el desarrollo completo del santoral y hay que consultarlo en el boliche o en la botica lejana. Cuando el emisario que acude en procura del dato no sabe leer o brinda más de la cuenta en la pulpería, se producen algunos equívocos pintorescos.

Por lo demás, los nombres de los santos, dicho sea con el debido respeto, no siempre son modelo de elegancia, de eufonía, de buen gusto actual. Es claro que nada obliga a elegirlos en tales casos, mas ¿quién se revela contra el mandato de la costumbre? No hay que olvidar tampoco que "el santo se enoja si se le desprecia el apelativo". El menor de los males resul-

tantes es que la inocente criatura se llame Audifacio, Doril o Leovino; pero aún, si se trata de una mujer y responde al casi prohibitivo nombre de Venérea. Hay algo más. En los almanaques modernos se indican las festividades diarias, tanto religiosas como civiles, y el dócil sometimiento a la práctica consuetudinaria hace que en algunos casos se hayan aceptado como nombres propios las denominaciones oficiales de las fechas. Y hasta con abreviaturas, tal como figuran impresas en la hoja del almanaque. De ahí que una señorita González se llame Fiesta Cívica, y otra, Clera (femenino inesperado de clero); no falta un rozagante señor Difunto, así anotado en el registro civil por haber nacido el 2 de noviembre. Por esta misma circunstancia, un vecino de un pueblo puntano apellidado Arce, fue agraciado con el nombre "Fest.-de-los-fiel.-dif.", tal como queda escrito; tras el jeroglífico se descubrirá la frase "festividad de los fieles difuntos". Oí decir que a este vecino, en la localidad le llaman sencillamente "Don Festo".

Al mismo tipo de enigmas increíbles pertenece el caso ocurrido en el Chaco con un señor Traslad.-de-las-Reliq. Pérez nacido el día señalado en el almanaque como "Traslado de las reliquias de los santos mártires": así figuraba o así se lo dijeron a los padres y éstos lo acataron con imponderable sumisión.

El fervor político o las veleidades belicistas de algunos explican nombres como Hindemburg Rosales, Hitler Campos y Wilson Mendoza, documentados en Cuyo. Por fin, para no prolongar el muestrario, baste recordar a doña Desposoria Guatián (por la festividad del Desposorio de la Santísima Virgen) y, como broche final, el caso de un muchacho (digno hermano de la señorita Fiesta Cívica González, ya recordada) que vio la luz el 24 de mayo: por ser la víspera de la conmemoración patria argentina, merecía, sin duda, nombre adecuado, y a los padres se les ocurrió la fervorosa idea de llamarlo "Antipatrio"...

LOS NIÑOS EN EL FOLKLORE DEL NORTE ARGENTINO

En mis viajes de estudio he observado con predilección lo que podríamos llamar el folklore infantil. Es interesante comprobar cómo los niños se encauzan en la corriente de la exis-

sima. Este artículo de carácter panorámico, destinado a una revista de literatura, tendrá, pues, el carácter de una exposición más literaria que erudita. Lo cual no quiere decir que carezca de fundamento documental. Presupone por cierto abundante consulta de fuentes; pero he puesto el tono con preferencia en los datos que surgen de mis propias investigaciones folklóricas de campo. En quince años de viajes he conocido gran parte de mi país. Los datos documentados (siempre con el apoyo de la fotografía y a veces de la cinematografía y la grabación) se traducen en fichas técnicas. Millares de ellas, minuciosamente clasificadas, representan el fruto escueto, pero preciso e irremplazable, de las fatigas de tantos viajes. A lomo de mula he recorrido regiones montañosas argentinas, desde San Luis hasta los límites con Bolivia, a través de valles, quebradas y cerros de tres a cinco mil metros de altura en Salta, Catamarca y La Rioja.

De este personal contacto con la vida del pueblo de mi tierra y del estudio científico de su folklore proviene lo más importante del material con el que he elaborado los cuadros siguientes.

ORIGINALIDAD DE LOS NOMBRES DE PILA

Los padrinos, teniendo o no el consentimiento de los padres, suelen producir el estropicio. Según es sabido, se prefiere para nombre de la criatura el del santo del día. La manera de determinarlo es consultar el almanaque, salvo en el caso de festividades muy solemnes, como San José o San Pedro, por todos conocidas. Pero no siempre se tiene en el rancho un calendario con el desarrollo completo del santoral y hay que consultarlo en el boliche o en la botica lejana. Cuando el emisario que acude en procura del dato no sabe leer o brinda más de la cuenta en la pulpería, se producen algunos equívocos pintorescos.

Por lo demás, los nombres de los santos, dicho sea con el debido respeto, no siempre son modelo de elegancia, de eufonía, de buen gusto actual. Es claro que nada obliga a elegirlos en tales casos, mas ¿quién se revela contra el mandato de la costumbre? No hay que olvidar tampoco que "el santo se enoja si se le desprecia el apelativo". El menor de los males resul-

tantes es que la inocente criatura se llame Audifacio, Doril o Leovino; pero aún, si se trata de una mujer y responde al casi prohibitivo nombre de Venérea. Hay algo más. En los almanaques modernos se indican las festividades diarias, tanto religiosas como civiles, y el dócil sometimiento a la práctica consuetudinaria hace que en algunos casos se hayan aceptado como nombres propios las denominaciones oficiales de las fechas. Y hasta con abreviaturas, tal como figuran impresas en la hoja del almanaque. De ahí que una señorita González se llame Fiesta Cívica, y otra, Clera (femenino inesperado de clero); no falta un rozagante señor Difunto, así anotado en el registro civil por haber nacido el 2 de noviembre. Por esta misma circunstancia, un vecino de un pueblo puntano apellidado Arce, fue agraciado con el nombre "Fest.-de-los-fiel.-dif.", tal como queda escrito; tras el jeroglífico se descubrirá la frase "festividad de los fieles difuntos". Oí decir que a este vecino, en la localidad le llaman sencillamente "Don Festo".

Al mismo tipo de enigmas increíbles pertenece el caso ocurrido en el Chaco con un señor Traslad.-de-las-Reliq. Pérez nacido el día señalado en el almanaque como "Traslado de las reliquias de los santos mártires": así figuraba o así se lo dijeron a los padres y éstos lo acataron con imponderable sumisión.

El fervor político o las veleidades belicistas de algunos explican nombres como Hindemburg Rosales, Hitler Campos y Wilson Mendoza, documentados en Cuyo. Por fin, para no prolongar el muestrario, baste recordar a doña Desposoria Guatián (por la festividad del Desposorio de la Santísima Virgen) y, como broche final, el caso de un muchacho (digno hermano de la señorita Fiesta Cívica González, ya recordada) que vio la luz el 24 de mayo: por ser la víspera de la conmemoración patria argentina, merecía, sin duda, nombre adecuado, y a los padres se les ocurrió la fervorosa idea de llamarlo "Antipatrio"...

LOS NIÑOS EN EL FOLKLORE DEL NORTE ARGENTINO

En mis viajes de estudio he observado con predilección lo que podríamos llamar el folklore infantil. Es interesante comprobar cómo los niños se encauzan en la corriente de la exis-

tencia tradicional de la comunidad. Las familias campesinas del Norte suelen ser numerosas. Aún en los casos de mayor indigencia, los hijos son considerados un bien y recibidos como bendición. Pero a pesar de esto no muestran los padres efusividad tierna y demostrativa. Por temperamento son más bien replegados, herméticos, impasibles. Ahondando el análisis, no deja de descubrirse un matiz utilitario que se entremezcla con el auténtico sentimiento. Los hijos son desde muy pequeños ayuda efectiva, imprescindible, en el rancho. Con respecto a los padres, representan algo así como un seguro para la vejez. No obstante, la llegada del crío es considerada un hecho natural que no altera el ritmo de la vida de familia.

Por su parte el bautizo no provoca festejo alguno. Y es explicable. El solo hecho de viajar al pueblo para hacer cristiana a la "guagüita" (criatura) acarrea problemas. ¡Qué difícil es concebirlos desde la gran ciudad! No se tiene idea de aquel aislamiento impresionante, en regiones abruptas y desoladas en las que el pueblecito más modesto dista docenas de leguas. Hay que preparar el viaje a pie o a lomo de mula, y afrontar las alturas, los vientos y las nevadas en invierno, las crecientes de los ríos en verano. Tales circunstancias no invitan a viajar con un niño recién nacido. Y no son los únicos obstáculos. No siempre en la aldea hay sacerdote permanente, o está en jira, y los misioneros pasan sólo una o dos veces por año. Puesto que se trata de un bautismo, deben coincidir en el viaje con los padrinos... y cuántas veces esa gente no puede abandonar el rancho, el riego de sus plantíos, el cuidado de sus majaditas. ¿Quién las conducirá durante esos días a los pastizales de los cerros? Por eso hay que esperar con paciencia, a veces por años, hasta que el momento oportuno llegue.

Entre tanto, sigue la vida hogareña su ritmo pausado y rutinario. Con un cajón o un canasto colgado con tientos de las vigas del techo improvisan la cuna. Así pueden imprimirle de vez en cuando un suave movimiento de vaivén y, al mismo tiempo, tenerla fuera del alcance de los animales domésticos... y de los otros.

Cuando el niño comienza a gatear y a sostenerse de pie pasa largas horas en la "tuncuna". Se trata de un hoyo cavado en lugar conveniente del patio del rancho. Por cierto no es una

cueva donde se introduzca a la criatura como si fuera una rata. Es un pequeño pozo, cuidadosamente proporcionado en su dimensiones con el cuerpo del niño y no más hondo que la mitad de su altura. Lo tapizan bien, con cueros de oveja y mullidas mantas de lana. Allí calzan de pie al "changuito", que se mantiene bien sentado, no puede caerse, se entretiene con chucherías dejadas al alcance de su mano y está siempre bajo la vigilancia de la mamá. Cuando ésta tiene que alejarse carga su "guagua", llevándola "quepida" como dicen en el Norte. La acomoda a la espalda, envuelta en el manto o rebozo terciado en bandolera, y cuyas puntas ata sobre el pecho. Nada mejor para el niño, que va seguro, cómodo, abrigado, y al mismo tiempo ideal para la madre, que camina, viaja, cumple sus quehaceres con las manos libres, no entorpecida por el hijo cargado en brazos, como vemos en la ciudad.

Si en el curso de los años subsiguientes el desarrollo no es normal, el tesoro de experiencia familiar o la concepción mágica del mundo ofrecen la solución adecuada. Así, por ejemplo, si se trata de retardo o defecto en el habla, se busca un "chilicote", que es una especie de grillo, y se lo apoya levemente sobre la punta de la lengua del chico que amenaza quedar tartamudo.

Flagelos como la poliomielitis, que hoy tanto nos afligen, parecen haber hecho su aparición por aquellas regiones. Ignoro si técnicamente corresponde a la misma enfermedad, pero he visto chicos y adultos con las piernas paralíticas: son los llamados "suchos". Dicen que es bueno sentarlos en medio del corral, a las 12 del día, y cubrirles las piernas con la tierra y el estiércol que allí forman como un tibio colchón. Si el mal no cede, hay que carnear una vaca, abrirle la panza en canal y meter dentro medio cuerpo del "sucho" hasta que las entrañas del animal vayan perdiendo su calor.

De entre las varidísimas recetas, adecuadas para la curación de otros tantos males, algunas se refieren a dolencias del alma. Es el caso de los niños psíquicamente anormales, retardados, o, como dicen allá "idos". Quedan así a consecuencia de un susto que les ha enajanado el espíritu. Por eso hay que llamarlo... Esa creencia explica la ceremonia del "llamado del espirito", como he oído decir en el Norte: el curandero o la "medica" (acentuada también como grave esta palabra) toma

una prenda de ropa del enfermo y la arrastra por los lugares donde se supone sufrió el susto y perdió el espíritu. Después de una serie de procedimientos, variables según las regiones, se le da al niño una vela encendida, y poniéndole la mano sobre la cabeza se llama, con tono quejumbroso, al espíritu ausente. Así se logra, dicen, que el niño vuelva a sus cabales.

Éstos y tantos otros casos que pudiera referir prueban que la vida diaria está como envuelta en una atmósfera sobrenatural. La absoluta fe en las fuerzas de ese mundo ultraterreno puede obrar efectos que parezcan milagrosos.

Pero no hay que olvidar que tras ese nimbo de prodigio y misterio sigue existiendo el concreto, el prosaico mundo de la dura necesidad cotidiana. Y por desgracia, los niños tienen en él, desde muy pequeños, una dura faena que cumplir. Eso surge conociendo de cerca la vida y pasión de los pastores, en esos cerros de Dios, vecinos de las nubes; pero este pequeño mundo es demasiado denso para presentarlo de pasada y alguna vez merecerá artículo aparte. Los chiquilines ayudan también en el acarreo del agua y de la leña. Son tareas apremiantes y pesadas que la gente de ciudad no concibe. Allá, el agua potable tiene más valor que el otro. Hay que traerla en tachos o baldes desde la vertiente del cerro o del arroyo, que no siempre están cerca. La sequía o las crecientes los agotan o inutilizan a menudo. Y son incontables los acarreos de varias cuadras a fin de poder contar en la casa con el mínimo indispensable para beber y cocinar. La búsqueda de la leña es otro drama, agravado porque los montes naturales se van talando y cada día el viaje se hace más prolongado y fatigoso.

Las niñas, por su parte, ayudan a hornear el pan casero, a ordeñar las vacas y cabras, iniciando a ratos su práctica en los telares domésticos.

Claro que no todas las criaturas son hacendosas y diligentes. Las hay también, desde luego, traviesas y díscolas. A la hora de la siesta, sobre todo, salen a realizar correrías por los campos. Más que la represión posible de los padres, se advierte, también en esto, la presencia del mundo sobrenatural, que se entremezcla con lo cotidiano y se personifica en seres como el Duende, de quien Juan Carlos Dávalos dice con gracia que es:

un hombre peticito, sombrerudo y lampiño,
forzudo como un toro, travieso como un niño.
Oculta en los bolsillos de su casaca enana,
una mano de plomo y otra mano de lana.
Pregunta a quien le halla cuál es la que prefiere,
y si elegís de lana con la de plomo os hiere.
.....

A la hora de la siesta cuando el sol reverbera,
se aparece a los chicos debajo de la higuera.
A jugar les convida con palabras cordiales,
y en la frente les deja tremendos cardenales.

Es interesante comprobar que el Duende y otros seres de esta laya, que para la gente de la ciudad no pasan de ser personajes fantásticos o meros motivos literarios, son para el pueblo nativo de aquellas tierras una realidad, que la mente concibe, que los sentidos creen percibir y que se corporiza como para hacer irrefutable la convicción de que lo sobrenatural integra, con toda evidencia, el mundo prosaico y cotidiano de la vida casera.

RUTICHICO

Con este curioso nombre se designa en Jujuy, Salta y Catamarca una pintoresca ceremonia que consiste en cortar por primera vez la cabellera del niño varón de seis o siete años. Como es imaginable, a esa edad los chiquillos pueden ostentar imponentes melenas; máxime si, como dicen en el Norte, son "quiscudos" es decir, de pelo lacio, abundante e hirsuto. Para atemperar el aspecto leonino y acaso para que los varones no parezcan niñas, trenzan el cabello en numerosas "simbitas"; esto explica que los diminutos personajes sean llamados "simbudos", con tono levemente burlón. Llegada la oportunidad propicia, se organiza la fiesta. Se reúnen los invitados en el rancho, donde los dueños de casa agasajan con viandas y bebidas. Desahogados los ánimos con jaranas, bromas, cantos y bailes se cumple la ceremonia principal, con cierta solemnidad. Los padrinos de la criatura pasan a ocupar, junto con ésta, lugar de preeminencia en la reunión. Aparecen las tijeras y una bandeja. Después de preparativos y circunloquios, se inicia el corte de la primera trenza o "simbita". Es esto privilegio y distinción de los padrinos, que retribuyen largamente el honor

regalando al ahijado dinero, prendas de plata o cualquier otro obsequio, que depositan en la bandeja. A veces simbolizan con hojas de coca, por ejemplo, otro tipo de presente, como cabezas de ganado, alguna vaquita si el paisano es pudiente y rumboso, y si no, cabras o corderos para ir formando la majada.

A este primer corte solemne sigue el practicado por cada uno de los circunstantes, obligados también, por cierto, a una contribución obsequiosa de acuerdo con sus posibilidades, parentesco y relación.

Terminada la fiesta, los brindis y los augurios, se destrenzan las "simbitas" o "amarritos", como también se les llama por estar atados o "amarrados" con cintas.

Se acondiciona la cabellera y es llevada a la iglesia donde se le ofrendan a la Virgen. Se hace en cumplimiento de una promesa formulada por los padres en ocasión afligente de enfermedad o grave riesgo sufrido por el rapaz. Por eso a los "simbudos" se les llama también "promesados".

Como se ve, se trata de una fiesta familiar que tiene proyección religiosa. Pero lo interesante es vislumbrar lo que yace bajo las actuales apariencias. Esto no fue siempre así. Ya el nombre quichua "rutichico" o "rutuchicu" puede suscitar la sospecha. En efecto, los incas precolombinos llamaban "rutuchíkuy" a la acción de dejarse cortar el cabello, palabra en la que 'rutu" equivale a corte, esquila, tonsura o siega de la mies. Esta misma ceremonia recibe en Jujuy y otras regiones norteñas los pintorescos nombres de "chujcharruta", "chujchapelo" y "guaguarruta", que se aclaran sabiendo que "chujcha" es cabellera, pelo de personas y animales, y "guagua", criatura de uno u otro sexo.

Todos los términos aluden, pues, al hecho material del corte del cabello; pero no se trataba en tiempos del incanato de una simple operación peluqueril. Tenía entonces el significado de una ceremonia de transición, de solemnizado pasaje del primero al segundo período de la infancia. Es uno de los tantos casos, universales en cuanto a su sentido profundo, aunque variadísimos por su forma y ceremonial externo, de ritos de "pasaje", entendiendo por tal el tránsito figurado de una edad a otra, como en este caso, o la entrada en la pubertad. Se pueden también referir a estos ritos los que se practican al cambiar

de estado (de soltero a casado, por ejemplo) y aún los correspondientes al acto dramático de la partida sin retorno, del "pasaje" hacia el mundo de ultratumba.

La fuerza de la tradición ha mantenido esta verdadera supervivencia autóctona americana que, incrustrada en el folklore actual, ha transferido su función a otros planos dando fe de la vitalidad secular de la tradición.

AMAÑAMIENTO

Otra etapa trascendental en la vida es la formación de la familia. Alguna vez, a despecho de todas las oposiciones familiares, la moza se "juye" de la casa con el galán, originando conflictos y consecuencias eternos. En otros casos, la unión, iniciada de hecho, se consolida con el acuerdo y consentimiento expreso o tácito de todos. Por fin, estos matrimonios "de facto" llegan a configurar verdaderas instituciones, como el amañamiento. Es una especie de "matrimonio de prueba" que antecede a la formalización hasta comprobar si los caracteres se avienen recíprocamente y, sobre todo, si el hogar es bendecido con lozana descendencia. Esto último, no tanto por exigencia sentimental, sino por imperio de la necesidad económica. Por otra parte, la esterilidad femenina, según el consenso social lugareño, ocupa nivel aún más bajo que la conducta liviana en la tabla de valores colectivos.

Comprobadas las dos condiciones básicas: compatibilidad de caracteres y descendencia normal, no oponen resistencia a la regularización de su matrimonio. Al trámite de la anotación en el registro civil llaman "civilarse" o "civiliarse" y por lo tanto, cumplido este requisito, la pareja de "amañaos" se convierte en "civiliaos". Por fin, con la consagración del sacramento religioso, demorado a veces por razón de distancia con respecto a la capilla lugareña o a la iglesia del pueblo, todo llega a su culminación feliz. Los integrantes de la pareja "amañada" se convierten así en legítimos e inobjetables "matrimoniaos".

FLECHADA Y CORPACHADA DE LA CASA

Supongamos que la constitución de la flamante familia coincida con la inauguración de una nueva vivienda. Los ran-

chos del Noroeste, construídos por sus propios moradores con los elementos que la naturaleza les ofrece: piedra, barro, troncos, caña, paja, suelen ser inaugurados cumpliendo la ceremonia de la "flechada".

Para esto se cuelgan de las cañas o vigas del techo algunos huevos, y a falta de éstos, quesitos tiernos de cabra. Los circunstantes, provistos de pequeños arcos improvisados con varillas y ramas flexibles les disparan flechas diminutas.

La elección de quesos y huevos como blanco deja entrever lo que hay de rito de fecundidad en esta ceremonia. La misma idea está latente también en la "corpachada". Los convidados, especialmente los contrayentes, padrinos y padres, se congregan alrededor de un pequeño pozo cavado en el piso de tierra de la habitación, en torno del cual se colocan ollas con comida. Provistos de cucharas de madera trasiegan algunas porciones al pocito, que recibe también ofrendas de chicha (bebida fermentada, a base de maíz), coca, alcohol, cigarrillos, etc. Se cubre todo con una "laja" o piedra chata y lisa y se empareja el piso terroso. Luego el dueño de casa, o alguien en su representación, se apoya con codos y rodillas en el suelo y formula de viva voz la ofrenda a Pachamama, diosa de la tierra y la fecundidad, rogando por la dicha de los ocupantes del rancho.

Suele iniciarse entonces el torneo de la "flechada": al que acierta el tiro, rompiendo la cáscara de un huevo o ensartando un quesito, se lo premia con vítores y jarros de bebida. Las flechas que no dieron en el blanco se incrustan en el techo de paja, de donde aconsejan no quitarlas, pues cumplen la función mágica de "pinchar" los ojos al espíritu maligno de la casa, impidiendo así que arrebate la felicidad de sus moradores.

LAS BOLEADAS

No todo es, desde luego, fiesta y jolgorio. La ruda faena, rutinaria y pesada, se reanuda de inmediato. Según las regiones, será el cultivo de la tierra o la atención del ganado, el desmonte o la pesca, el tejido en los telares o el arreo a través de llanuras y montañas.

Del abigarrado muestrario de tareas populares, recordaré sólo una, para matizar lo actual con lo histórico reciente: las

boleadas de potros cimarrones, de ñandúes y de guanacos en las pampas. Trabajo que fue a la vez deporte y a menudo proeza, sintetizó en sí el esfuerzo útil de la faena pastoril y el brío de la caza, exaltada por momentos a la categoría de hazaña épica. Apasionó a los indios, enseñoreados del caballo y constituyó atractivo insuperable para los gauchos.

La técnica fue semejante en uno y otro caso. Exigía, como en la guerra, un jefe avezado. Se tomaban las necesarias providencias, basadas en un profundo conocimiento, tanto del terreno como de los hábitos de los animales perseguidos. Cuando se trata de "choikes", como se les llama en el Sur a los ñandúes, los cazadores reciben hasta hoy el nombre de "choikeros".

Las boleadas han sido descritas por hombres de ciencia, escritores y poetas. A través de cien relatos se perfila la imagen viva de la hazaña cinegética. Va la partida hacia las aguadas y praderas donde la experiencia augura buenos resultados. Se avistan a distancias increíbles las manadas; se disponen estratégicamente las fuerzas; despliéganse en línea de batalla, que comienza siendo raleada fila, luego se tuerce en media luna, se va cerrando en pinza colosal hasta que, logrado el círculo, comienza la persecución y la matanza en este improvisado seto de caza, que se dilata por leguas. Cada uno lleva varios pares de boleadoras arrolladas en la cintura, las cuales van entrando en acción a medida que el caballo, diestro y nervioso, se va aproximando al objetivo. Ya inician las bolas de piedra su ronda de muerte voltejeando sobre la cabeza del cazador; ya el brazo nervudo y certero las arroja; ya cae la pieza en un revoltijo desesperado de patas y tientos en medio de la polvareda de la brutal rodada; ya refrena el gaucho, salta, degüella, retoma las boleadoras, monta y sigue como exhalación en procura de la víctima próxima. Tiempo habrá luego para recorrer el teatro de la hazaña y con pareja destreza desollar guanacos o desplumar ñandúes, carneando los trozos más apetitosos para el inmediato asado suculento.

EL LOBISON

En la realidad concreta, con frecuencia prosaica y rutinaria, que constituye la vida cotidiana del pueblo, caben como

compensación las ceremonias y las fiestas y en algún caso hasta la épica aventura. No falta, no podía faltar, el toque escalofriante de lo supersticioso y sobrenatural. Suele aparecer, con su impacto terrorífico, en el curso de la actividad doméstica. Su faz espectral hace su aparición inesperada en el seno del mundo familiar y circundante, sale de entre bastidores al escenario donde desempeña la existencia aldeana su cotidiano papel.

En un pueblo cualquiera de Corrientes, de Misiones, del Norte argentino, del Paraguay o del Uruguay, de Bolivia o del Brasil vive una familia común y normal. Son nuevos en el lugar, laboriosos y honestos. El matrimonio es prolífico. Al cabo de años nació el séptimo hijo varón. Los lugareños, conocedores de las creencias ancestrales, lo comentaron significativamente. Pero nada ocurrió por mucho tiempo. Siendo ya aquel niño un mocetón, se lo vio desmejorar, andar decaído, macilento, desaliñado y hasta maloliente. Los viernes por la noche salía del rancho, sin duda para andar de parranda, pues regresaba de madrugada, fatigado y maltrecho. El viejo recelo reverdeció. Un sábado muy de mañana contó un vecino, azorado, que la noche anterior había tenido que luchar con un monstruo negro, mezcla de perro y jaguar, con grandes orejas que producían un traqueteo lúgubre, el cual se apareció en el chiquero de su casa. Cuando al rato vieron al mozo, desencajado y con una mano vendada, no cupo duda: ¡era un Lobisón!

Todos ataban cabos. Sabían, desde tiempo inmemorial, que el séptimo hijo varón (o el séptimo después de seis mujeres) puede sufrir la horrible metamorfosis. Para esto, a medianoche del viernes, se revuelca hacia la izquierda sobre inmundicias y reza un credo al revés. Desde que suena la última campanada de medianoche hasta el primer canto del gallo queda convertido en un monstruo repelente que hoza en los estercoleros y gusta engullir golosamente sangre de criaturas, remover las tumbas en busca de cadáveres y devorar carroña. El alba torna a su forma humana, pero queda exhausto. Soporta su destino como una maldición. A veces parece que purgara las faltas de los padres, condenados por pecado de adulterio o incesto, especialmente entre comadre y

compadre o padrino y ahijada. El nefando sortilegio puede ser disipado por quien afronte al Lobisón y lo hiera con cuchillo. La maldición se lava con su sangre.

Así pasó con el joven del cuento y todo volvió poco a poco a la normalidad. En cierto sentido puedo decir que el relato no es fantástico. La creencia en los hombres-lobos existe en Europa desde los más remotos tiempos, con las variantes consabidas. La palabra Lobisón o Lobisome, de origen portugués (Lobishomem) tiene su equivalente en todos los idiomas europeos, desde el Loup-garou francés hasta el Obototen ruso, desde el Wahwolf germano hasta el Licántropo griego (de 'lycos', lobo, y 'ánthropos', hombre), término de donde deriva licantropía, que alude a estas transformaciones de seres humanos en animales monstruosos.

El tema del hombre-lobo aparece en autores clásicos como Plinio el Antiguo, Heródoto y Ovidio; Cervantes trató de él con cierta extensión en los *Viajes de Persiles y Segismunda*. Tiene hoy difusión universal, aunque con matices regionales, como ocurre con todos los fenómenos folklóricos. Los mismos guaraníes lo llamaron "Yaguareté-abá" (indio-tigre) y bajo esta forma lo estudió Juan B. Ambrosetti.

Lo que más interesa destacar es que este caso prueba una vez más una característica cultural de los grupos populares, de las comunidades de tipo "folk": estas creencias, supersticiones, leyendas y mitos no son, como para la gente letrada y racionalista, intelectualizada y libresca, meros relatos de valor sólo anecdótico y narrativo. Para el pueblo, apoyado en el testimonio de la experiencia tradicionalizada, son entes posibles, reales, que llegan a compartir su vida, integran la realidad circundante, perturban la mente y hasta se convierten en árbitros del destino de los simples mortales.

LAS ANIMAS SABOREAN LAS OFRENDAS

Como es sabido, el 2 de noviembre, Día de los Fieles Difuntos y la víspera, consagrada a Todos los Santos, verdaderas multitudes concurren a los cementerios llevando flores. En regiones campesinas del Noroeste argentino, lo mismo que en toda Iberoamérica, subsiste la costumbre de preparar

"ofrendas"; aunque suscitadas por idéntico motivo y animadas por el factor común de la fe cristiana en la supervivencia del alma, configuran un fenómeno diverso. En cierto modo constituyen una forma de culto doméstico de los muertos. Cuando decimos "ofrendas" con respecto a esta costumbre, abreviamos la expresión completa: "ofrendas para las almas". En algunas provincias se concreta su carácter, pues se dice "cena de las almas".

¡Cuánto ajetreo se produce en algunas casas ante la proximidad de la celebración! A veces, como si se tratara de un rito, las dueñas de casa se visten de luto para cumplir estos menesteres. Sacrifican corderos y gallinas y se afanan en mil preparativos para la digna presentación de la cena.

Lo inesperado es que se trata de una cena para los finados de la familia a quienes se recuerda el 2 de noviembre. En primer término, se preparan platos que hayan sido de su agrado en vida...; pero nunca faltan los más suculentos y tradicionales, como empanadas y asado, quesos y quesillos, y mil delicias de la cocina y la repostería lugareñas.

No es sin embargo un simple banquete, pues no faltan los aspectos ceremoniales. Después de arreglado el rancho convenientemente, se desocupa, aunque sea a medias, una de las habitaciones; se tiende esmeradamente la mesa y en la noche del 1º de noviembre se sirven los platos y viandas, de las que nadie osaría probar bocado. Se adorna la pieza con flores, se encienden velas; no falta en la mesa un vaso de agua, bendita si se puede conseguir, y en las fuentes se coloca una cañita o pajita hueca.

Esto último exige una aclaración. La comida es así preparada porque se cree en la venida real de las almas, congregadas por este acto de recuerdo y de homenaje. No se concibe que las almas coman material y groseramente los bocados, pero pueden testimoniar su complacencia y gratitud probando sólo el "zumito", absorbiendo la sutil, inapreciable "sustancia" de las ofrendas. Y por eso han de hacerlo a través de la pajita hueca, que es, por cierto, más un símbolo que un utensilio.

Entretanto, los miembros de la familia suelen quedarse en la misma habitación, rezando como en un velorio. A veces

cubren la puerta con una manta y se retiran respetuosamente, para facilitar la llegada de las ánimas.

En otras partes juegan, aunque la circunstancia no parece muy apropiada; juegan, por ejemplo, a la taba, pero no por dinero, sino por rezos... Es un recurso con el que adaptan la devoción a la necesidad de acortar la larga noche de espera. Se tira la taba, como en un partido común, y el que pierde debe entrar donde están las "ofrendas" para rezar las Avemarías que se haya convenido.

Todo esto ocurre, por lo común, fuera de la habitación donde se han preparado las "ofrendas". Es más: en la puna jujeña abandonan el rancho y se reúnen en la casa de un vecino, casa que con frecuencia no queda nada cerca.

Esto me recuerda una anécdota que confirma este detalle y da idea de aquellas ingenuas creencias.

Un capataz extranjero recién contratado, bajaba de un campamento minero al pueblo, adonde esperaba llegar de mañana para despachar telegramas urgentes relacionados con la explotación. El hombre, como forastero, desconocía el lugar y las costumbres campesinas. Había viajado toda la noche, al paso de la mula. Con la premura, olvidó las provisiones para el camino. Como había debido partir antes de la cena, a eso de la medianoche el estómago le reprochaba sordamente tamaña imprevisión. En eso, al pasar frente a un rancho aislado que se levantaba junto al sendero, advirtió con alegría que estaba iluminado. Decidió hacer la intentona de restaurar sus fuerzas, debilitadas por la cabalgata, la aspereza del camino de montaña y el ayuno involuntario. Desmontó en el patio del rancho, golpeó las manos, saludó a gritos, llamó en todos los tonos sin que nadie respondiese. Extrañado, decidió entrar en la habitación iluminada. Apartó la manta que servía de puerta y vio con sorpresa, a la luz de varias velas, el reconfortante espectáculo de una mesa servida con profusión de manjares. Por prudencia, resistió un rato la tentación, llamó reiteradamente, recorrió los alrededores del rancho sin encontrar un alma... Por lo menos un alma encarnada en un cuerpo, pues las almas auténticas estarían congregadas a la mesa... ya que, como se habrá adivinado, se trataba de unas "ofrendas". Nuestro hombre decidió alimentarse con tan pro-

videncial banquete y lo hizo a conciencia. Montó de nuevo en la mula y siguió viaje.

Vueltos los miembros de la familia a la casa, lejos de desconcertarse ante la evidente disminución de las raciones, lo atribuyeron a especial complacencia de las ánimas, que esta vez no se habían contentado con el "juguito".

No en todos los ranchos se preparan "ofrendas". Quedan a cargo de las familias que tengan "alma fresca". Con esta expresión se alude al ánima del deudo perdido en el curso del año, con la salvedad de que se excluyen los casos de duelos muy recientes, ocurridos, por ejemplo, la víspera del 2 de noviembre. Se supone que el alma no habrá tenido tiempo de hacer su viaje celestial, dar cuentas a Dios y retornar a recibir el homenaje de las "ofrendas". La celebración queda postergada para el año siguiente.

Pasada la noche, y reconfortadas las almas, las "ofrendas" son luego repartidas en porciones equitativas entre todos los asistentes, pero ni aun así olvidan el primordial destino de esta comida. Según la provincia, varía la práctica: en unos casos queman algunas raciones, como homenaje; en otras, las entierran junto al fogón. Algunos, en forma casi procesional, van hasta un lugar escogido, no lejos de la casa, y allí entierran unas pocas porciones, junto con hojas de coca y algo de chicha, vino o alcohol. En esta forma, dice, "dan de comer a la tierra".

Se trata de una verdadera ofrenda ritual a la tierra, semejante a otras que se cumplen, por ejemplo, al inaugurar el rancho recién construido, o al iniciar la siembra, o antes de emprender una cacería de guanacos en los cerros. Pachamama, espíritu divinizado de la tierra, recibe en tales ocasiones las ofrendas. Pero en este caso, está latente la superstición de que la tierra es la que arrebata la vida de quienes andan sobre ella. Por eso hay que "darle de comer": tal vez, ya saciada, no intente arrebatar nuevas almas para su reino subterráneo.

Por lo dicho, parecerá que es aquélla una manera demasiado suculenta de recordar a las almas; pero hay que tener en cuenta, como ante cualquier fenómeno folklórico, más la *función* y la *motivación* que la apariencia externa y material.

Aquí pasa a segundo plano la comida considerada como objeto de goce y de gula o mero alimento. Lo importante es su valor ceremonial y propiciatorio. No es sino un testimonio del recuerdo suscitado por los que se han ido y una especie de rito por medio del cual se ruega bienaventuranza para las almas que todavía no gozan de la eterna paz. Por cierto que no falta el propósito más personal de lograr una valiosa intercesión sobrenatural y aún de evitar que las almas sientan el impulso de retornar a la tierra llenando a los vivos de perturbación y sobresalto.

Como se ha visto, a través de ejemplos que podrían ser renovados en sucesión infinita, el folklore con sus costumbres y ritos, leyendas y fiestas, ceremonias y creencias, es como un inagotable comentario de los acontecimientos y etapas principales de la vida popular. Ante valla alguna se detiene, y sobrepasando lo real y concreto, se aventura en la atmósfera de lo insondable y en los ámbitos de lo sobrenatural. No sólo borda comentarios sabrosos, sino que interpreta, instruye, da normas y hasta presagia. Acaso estas voces del folklore nos resulten sencillas y hasta pueriles; pero no olvidemos que con frecuencia tales voces interpretan así lenguajes milenarios por cuyo intermedio el espíritu humano, desde el amanecer del mundo, ha dicho a los hombres cosas profundas y trascendentales con expresiones de apariencia ingenua y baladí.

...Y quien tenga oídos para oír, que oiga.

Augusto Raúl Cortazar
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana

(Con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de D. Marcelino).

Hablar de Menéndez Pelayo y la literatura hispanoamericana es naturalmente hablar de su famosa *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895) o lo que es lo mismo, de su *Historia de la poesía hispanoamericana* (1911-1913), recopilación corregida y aumentada de los prólogos de la anterior. Sería pretencioso tratar de decir algo nuevo sobre este trabajo ya definitivamente consagrado por la crítica; y lo que aquí apuntaremos no es más que una recordación de lo que todos conocen.

Menéndez Pelayo presenta su *Antología* como un encargo que le ha hecho la Real Academia Española para unirse a la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América y estrechar los vínculos con el Nuevo Mundo hispánico. España pasa hacia la época del centenario por un período de gran decaimiento espiritual y material como resultado de un siglo de dificultades internas, la pérdida de su influencia exterior y la revolución cubana. El encargo ofrecía al patriotismo de D. Marcelino una ocasión de perlas para reconfortar los ánimos españoles recordando que no todas sus glorias eran del pasado, pues todavía su lengua y su cultura estaban dando ricos frutos en América. La *Antología* puede considerarse, de este modo, como una expresión más del vehemente afán de defensa e ilus-

tración de la Hispanidad que impulsa toda la obra del gran crítico. Así, en la introducción, después de afirmar que la lengua española y la inglesa pueden aspirar a ser llamadas clásicas por ser las de los mayores pueblos colonizadores modernos, concluye: "La literatura británica enriquece su caudal propio no sólo con el caudal de la literatura norteamericana, sino con el que ya comienza a cobrar bríos en Australia. Nosotros también debemos contar como timbre de grandeza propia y como algo cuyos resplandores reflejan sobre nuestra propia casa, y en parte nos consuela de nuestro abatimiento político y del secundario puesto que hoy ocupamos en los negocios del mundo, la consideración de los cincuenta millones de hombres que en uno y otro hemisferio hablan nuestra lengua y cuya literatura no podemos menos de considerar como parte de la nuestra. Ocasión bien adecuada para estrechar estos lazos de origen y común idioma nos ofrece hoy la solemne conmemoración de aquel maravilloso y sobrehumano acontecimiento, merced al cual nuestra lengua llegó a resonar prepotente desde las orillas del Bravo hasta la región del Fuego".[1]

En realidad Menéndez Pelayo había iniciado su labor de acercamiento hacia Hispanoamérica y sus escritores desde mucho antes de la publicación de la *Antología:* había hecho figurar a varios de estos escritores en *Horacio en España* (1870) y con muchos había mantenido correspondencia desde muy temprano. En un interesantísimo epistolario reunido por D. Enrique Sánchez Reyes[2] figuran cartas de unos cien corresponsales hispanoamericanos y un puñado de respuestas de D. Marcelino. Abarcan casi todo el período de la vida literaria del crítico y firman junto con figuras menores la flor y la nata de los escritores y eruditos de un medio siglo: Icazbalceta, Miguel A. Caro, Restrepo, Cuervo, los Amunátegui, Mitre, Montalvo, Pedro Henríquez Ureña, Groussac, Palma, Valencia, Gómez Carrillo, Darío, Chocano, Zorrilla y San Martín, Obligado, etc. No hay mejor documento para apreciar el inmenso prestigio y la

[1] *Antología,* Madrid, 1927, I, págs. iii-iv.

[2] Enrique Sánchez Reyes, "Menéndez Pelayo y la Hispanidad, Correspondencia entre Menéndez Pelayo y escritores hispano-americanos", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* XXVII (1951), núms. 1, 2, 3 y 4. Este trabajo ha sido también publicado en libro.

influencia de D. Marcelino en Hispanoamérica por esos años. Por regla general, todos le dan el título de maestro, le piden consejos sobre sus investigaciones o creaciones y se manifiestan encantados con el estímulo o el reconocimiento que él les otorga por carta o en libro. Júzguese por dos de sus más eminentes corresponsales: Pedro Henríquez Ureña y Darío.

Pedro Henríquez Ureña dice a D. Marcelino en una carta fechada en 1909, o sea, cuando él mismo se destacaba como el maestro indiscutible de la influyente generación mexicana del Centenario: [3] "Personalmente juzgo deber mío manifestarle la admiración que he tenido siempre por Ud. Más que admiración diré devoción. Desde mi adolescencia, el nombre y las obras de usted han sido para mí objeto de recordación diaria y trato constante: esta devoción existen desde que leí, a raíz de la muerte de mi madre, la poetisa dominicana Salomé Ureña de Henríquez, el juicio que usted formuló sobre ella en el prólogo a la *Antología de poetas hispano-americanos*. No extrañará usted, por tanto, lo que le digo: a ningún crítico, en nuestra lengua o en cualquier otra, he leído tanto como a usted."[4]

He aquí lo que apunta el crítico don José María Cossío en su artículo "Rubén Darío y Menéndez Pelayo":[5] "Creo que merece recogerse la efusiva admiración que el gran poeta nicaragüense sintió siempre por Menéndez Pelayo. Fue Rubén Darío harto más generoso y comprensivo con aquella generación, que aquella España contemporánea suya con él. Castelar, Valera, Campoamor, Núñez de Arce, la Pardo Bazán merecieron a su pluma elogios tan discretos y elegantes, como ineptas habían de ser las censuras a su obra poética por los que se consideraban a sí mismos celadores de la gloria de aquellos escritores. Pero entre todos ninguno le mereció tanta mención entusiasta como Menéndez y Pelayo. Ni creo —y era natural que así sucediese— que tuvo en tanto la amistad de otro alguno como la de nuestro sabio polígrafo." El Sr. Cossío recuerda a continuación las entusiastas páginas que Darío dedicó al maestro en su *Auto-*

[3] Este juicio es de D. Alfonso Reyes, en *Los dos caminos*, Madrid, 1923, pág. 125.

[4] En Enrique Sánchez Reyes, *op. cit.*, pág. 150.

[5] En *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, VIII (1926), núm. 4, págs. 316-319.

biografía, a raíz de conocerle personalmente en su primer viaje a España (1892); y las admirables semblanzas que trazó de él en *España contemporánea*, en su segundo viaje (1898). Menéndez Pelayo, por su parte —apunta el Sr. Cossío— ya había reconocido al gran poeta en 1892, con estas palabras de la *Antología:* "Una nueva generación literaria se ha levantado en la América Central, y uno por lo menos de los poetas ha demostrado serlo de verdad."[6] Y años más tarde, en la *Historia de la poesía hispano-americana*, explicaba en la misma nota: "Claro está que se alude al nicaragüense don Rubén Darío, cuya estrella poética comenzaba a levantarse en el horizonte cuando se hizo la primera edición de esta obra en 1892. De su copiosa producción, de sus innovaciones métricas y del influjo que hoy ejerce en la juventud intelectual de todos los países de lengua castellana, mucho tendrá que escribir el futuro historiador de nuestra lírica"[7] Cabe también recordar la famosa anécdota de la *gaita gallega*. En una tertulia alguien arremetía contra Darío y sus innovaciones métricas, especialmente contra su acentuación del endecasílabo. D. Marcelino probó que esa forma era la de la castellanísima *gaita gallega*, recitando la letrilla: Tanto bailé con el ama del cura...

La labor de acercamiento de D. Marcelino no dejó de encontrar escollos. Algunos, como Montalvo, se opusieron a sus ideas filosóficas o sociales; otros como Groussac, combatieron sus ideas críticas, se recuerda la controversia entre Groussac y D. Marcelino sobre el autor de la segunda parte del Quijote, llamada de Avellaneda.[8] Pero D. Marcelino se había propuesto seriamente ganar voluntades, estrechar vínculos; y la cortesía y ecuanimidad con que trató a sus pocos contradictores hispanoamericanos —actitud que contrasta con la fogosidad con que trató a los de casa en *La ciencia española*— terminó por ablandar a los más espinudos. Véase, por ejemplo, cómo le escribe el "heterodoxo" Montalvo desde París en 1887: "¿Cómo piensa usted, señor don Marcelino, que yo había de aspirar a la apro-

[6] *Antología*, I, pág. clxxxi. Cita del Sr. Cossío.

[7] *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, 1911, I, pág. 211. Cita del Sr. Cossío.

[8] Véase E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, págs. 358-359.

bación filosófica de usted, con ideas y doctrinas tan opuestas a las suyas, como son las que profeso y estampo en mis libros? Ya es mucho que usted haya aprobado y aplaudido la forma literaria de ellos, según me lo hace saber... A pesar del lugar eminente que usted ocupa entre los sabios y los literatos, hay tanta sencillez, tanta modestia y llaneza en su carta, que me he animado a alargar mi contestación... Cualquiera ocasión es buena para poner la verdad en su punto, y la que hoy se me ofrece es muy oportuna para manifestar a usted la gran estimación que le tengo como su más sincero admirador."[9]

Entre los corresponsales hispanoamericanos de D. Marcelino hay uno de especial interés para la historia de la *Antología*: D. Miguel Sánchez Pesquera. Este poeta y magistrado venezolano residente en Puerto Rico conoció a D. Marcelino en un viaje a Santander donde juntos esbozaron el proyecto de esa obra unos diez años antes de que D. Marcelino la llevara a cabo solo. De vuelta a Puerto Rico, el Sr. Sánchez Pesquera le envió una breve bibliografía de las antologías poéticas más generales hasta entonces publicadas en Hispanoamérica, junto con una larga nómina de los autores que a su parecer deberían incluirse en la nueva. Es interesante anotar que también el Sr. Sánchez Pesquera consideraba este proyecto un buen medio de acercamiento entre España e Hispanoamérica.[10] Se ve, pues, que el interés de D. Marcelino en la literatura hispanoamericana databa de mucho antes de la publicación de la Antología, o sea, que esta obra no nació de un puro impulso momentáneo, con motivo de la celebración del Centenario. Así también lo asegura D. Enrique Sánchez Reyes: "Antes de presentarse a las oposiciones de Historia Crítica de la Literatura Española (D. Marcelino) estaba ya en relación con escritores de Hispano-América; en el programa de oposiciones [1878] [11] recalcó la necesidad de estudiar, como formando parte de la literatura española, las de las naciones que tienen nuestra misma lengua en el Nuevo Mundo; en la primera edición de su *Horacio en España* da cuenta y

[9] En E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, pág. 251.

[10] Véase E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, págs. 135-142.

[11] Véase este programa de Miguel Artigas, *La vida y la obra de Menéndez Pelayo*, Zaragoza, 1949, pág. 67 y sig.

juzga a varios poetas, traductores o imitadores del vate venusino en esas naciones; y finalmente, como se verá ojeando este *Epistolario* recién conquistada su cátedra trató de escribir con el eminente crítico colombiano Miguel Antonio Caro, una Literatura Española con toda la amplitud que él señalaba en su programa de oposiciones, y proyectaba también una Antología de poetas hispano-americanos con su amigo y erudito venezolano, señor Sánchez Pesquera."[12]

Las antologías generales o regionales que el Sr. Sánchez Pesquera citaba a D. Marcelino eran: *América poética* (1846) de Juan María Gutiérrez —la primera y la más famosa antes de la de Menéndez Pelayo—; *Lira americana* (1865) de Ricardo Palma —comprende sólo poetas de Chile, Perú y Bolivia—; *Poesías de la América Meridional* de Anita Wittstein —casi enteramente copiada de la obra de Gutiérrez—; *Parnaso Peruano-Chileno-Boliviano* (1871) de José Domingo Cortés, que el autor refundió en otra *América poética* (1875); y la *Biblioteca universal* (1879 ?) de Juan de Dios Peza, dos tomitos de poetas sudamericanos. A esta lista pueden agregarse algunos títulos más como *Poetas de habla española* y *Biblioteca* de Beristain, y numerosísimos Parnasos o Liras de cada país hispanoamericano. En la introducción de la *Antología* D. Marcelino dirá de esos trabajos: "su mérito no está en razón directa con su abundancia",[13] exceptuando sí la obra de Juan María Gutiérrez, —que admira con algunas reservas— es para él la más completa, la mejor informada, la de mejor gusto, pero algo desigual en algunos países y ya atrasada.

Aunque estéticamente mediocre, esta ingente producción antológica tiene un valor innegable: revela la gran atención que la crítica hispanoamericana ya había dedicado a su propia literatura antes de D. Marcelino o Valera (en *Cartas americanas*), hecho que corresponde al movimiento de emancipación intelectual proclamado primero por Cecilio del Valle y D. Andrés Bello y luego poderosamente impulsado por el Romanticismo con su programa antiespañolista y valorizador de lo nacional y ame-

[12] E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, pág. 8.

[13] *Antología*, I, pág. xii.

ricano.[14] Desgraciadamente nuestra crítica del siglo XIX no brilló por su buen gusto, le faltó un firme criterio estético, valorativo. En lo que sí voló a bastante altura fue en la historiografía, especialmente en la bibliografía y la biografía. Ahí dio sus mejores frutos —se recuerdan los fundamentales trabajos de Icazbalceta, Juan María Gutiérrez, los Amunátegui, Medina. Pero tratándose de juzgar, nuestros críticos, si eran románticos, confundían el valor estético con el nacionalismo o continentalismo; y si eran neoclásicos, no iban más allá de los consabidos cartabones retóricos. Sólo muy a fin de siglo comienza a adquirir nuestra crítica un criterio valorativo seguro, bajo la influencia del positivismo de Taine y del psicologismo de Sainte-Beuve.[15]

De ahí la significación de la *Antología* de Menéndez Pelayo para la historia de la crítica hispanoamericana: por primera vez se estudiaba nuestra lírica en forma exhaustiva y con un criterio que iba mucho más allá de las fórmulas de escuela o de la pura historiografía con que hasta entonces la había encarado esa crítica; un amplio criterio a la vez científico o técnico y valorativo, el mismo con que D. Marcelino había revolucionado la crítica española de su siglo.

Esta criteriología deriva directamente de la concepción del hecho estético y del arte que sostenía D. Marcelino.[16] El hecho estético es para él una síntesis indivisible de elementos empíricos, concretos y determinados, designados con el término *materia;* y de valores espirituales y libres, llamados *forma. Materia* es, así, todo contenido del hecho estético o de la obra artística que de un modo indirecto o directo tiene su origen en la experiencia. Puede ser llamado *material artístico*: sonidos, palabras, colores, etc., el contenido ideológico: concepciones, teorías; o el contenido afectivo o volitivo; acciones, emociones, pasio-

[14] Véase José Luis Martínez, *La emancipación literaria de México,* México, 1955, págs. 7-55.

[15] Véase Alberto Zum Felde, *Indice crítico de la literatura hispano-americana. El ensayo y la crítica,* México, 1954, lib. II, cap. III.

[16] Para mayores detalles, nuestro estudio *M. Menéndez Pelayo's Theory of Art, Aesthetics, and Criticism, University of California Publications in Modern Philology,* vol. 28, núm. 6 (1950).

nes, etc. La *forma* no es simplemente lo que se designa con el término *expresión literaria, diseño, composición* o *forma externa*, sino algo "más íntimo y profundo", "una función espiritual por excelencia". Esta función ha sido descrita por Menéndez Pelayo de varias maneras: el acto de creación; el sello que el espíritu imprime a la materia; la idealización o depuración de la realidad material o el descubrimiento del ideal escondido en la materia. De ahí su definición de la naturaleza del arte: es una actividad eminentemente espiritual que consiste en idealizar la realidad concreta de la naturaleza y la vida o realizar el ideal, los valores universales, que esta realidad encierra. Todo verdadero arte es, pues, a la vez realista e idealista; y el verdadero artista se conoce en que puede, por así decirlo, perderse en la realidad concreta de la naturaleza y la vida, el mundo en que existen los individuos, para descubrir lo que hay en ellos de universal y eterno. Cuando esto ocurre, quiéralo o no el artista, sus creaciones adquieren el valor de símbolos, alcanzan idealidad o universalidad sin perder por eso la vitalidad de criaturas de carne y hueso. Tal es la concepción llamada del *realismo español* que defiende Menéndez Pelayo, en compañía con la mayoría de los críticos españoles de su época, contra la estética del Naturalismo de Zola.[17]

Respecto de los fines del arte, Menéndez Pelayo es partidario de la teoría del arte por el arte dentro de las limitaciones impuestas por su concepción del hecho estético. En cuanto forma o creación, el arte es libérrimo, porque así lo es el espíritu del artista; nadie puede imponerle normas en este sentido, ni obligarle a servir tesis o ideologías. El material artístico, en cambio, como elemento empírico y determinado, queda sometido a leyes científicas y reglas técnicas.

De ahí también la concepción de la crítica que sostiene y aplica D. Marcelino: la crítica debe atender tanto al aspecto material y espiritual del hecho estético, combinando para ello los métodos empíricos del historiador y el técnico de la litera-

[17] Para más detalles, nuestros estudios "Juan Valera's Theory of Art for Art's Sake", *Modern Language Forum*, XXXV (1950); y "Theory of Spanish Realism in Milá and Revilla", *Modern Language Quarterly*, vol. 14, núm. 5 (1953).

tura con los procedimientos valorativos del hombre de gusto, el esteta y el filósofo. En la Antología esta doble criteriología científico-técnica y estético-valorativa se anuncia así: "La poesía hispano-americana es en verdad riquísima, pero la Academia ha creído conveniente encerrar la colección en límites muy estrechos, dando entrada únicamente a lo más selecto, sin guiarse en esta selección por ningún criterio de escuela o secta literaria, sino por aquellos principios de buen gusto universalmente adoptados en la crítica moderna, por aquella especie de estética perenne que (salvo extravíos pasajeros) canoniza en todo tiempo lo bueno y execra lo malo, y por aquella doctrina técnica, que menos sujeta a error que las disquisiciones puramente metafísicas sobre el arte, conduce a resultados seguros aunque modestos en lo que toca a la forma exterior de las composiciones, dentro de cada tiempo, de cada género y de cada lengua."[18]

El criterio técnico aludido en la cita anterior resulta ser principalmente histórico y retórico. Dentro de las limitaciones que Menéndez Pelayo se propuso en su investigación —estudia sólo la lírica y los autores no vivos en 1892— la *Antología* es hasta hoy la historia más completa del período estudiado; y en el terreno de la exégesis y de la literatura comparada, en la indagación de las relaciones de nuestra lírica con la española, europea y latina, tal vez agota la materia. Un brillante ejemplo es el estudio definitivo que dedica a Bello y sus fuentes clásicas.

El criterio retórico, con sus categorías sobre géneros, composiciones, rima, métrica, dicción, etc., lo ejerce D. Marcelino con la fruición y minuciosidad características de la época. Este es tal vez el aspecto de su crítica que menos interesa al lector moderno, tan poco pagado de retórica, y el que ha movido a más de un crítico a tildar de "académico" a D. Marcelino. Pero hay que tener cuidado: pese a su desbordado entusiasmo por la retórica, D. Marcelino no cae nunca en las rigideces del academismo, nunca confunde al puro virtuoso de la técnica con el verdadero poeta, ni niega a éste sus méritos por sus descuidos técnicos.

[18] *Antología*, I, pág. v.

Por lo que hace al criterio estético de la *Antología*, el más decisivo e impresionante es la inmensa facultad interpretativa, el juicio crítico de D. Marcelino —aquello que D. Alfonso Reyes considera la corona de la crítica, lo que no se adquiere mediante ningún método, no se compra ni se vende y que pone a D. Marcelino al lado de los mayores críticos de todos los tiempos, desde Longino a Croce, pasando por Dante, Coleridge, Sainte-Beuve, De Sanctis, Arnold, Pater, Brandes y Baudelaire[19].

Las coordenadas dentro de las cuales se mueve el juicio de D. Marcelino son, por supuesto, las de su propia teoría del hecho estético y del arte. Así, como defensor de la teoría del arte por el arte, por regla general no deja que sus convicciones sociales, políticas o religiosas intervengan en la recta apreciación estética de la obra; y cuando no puede más y se descarga contra el antiespañolismo o el anticatolicismo de algún gran poeta, es siempre después de haberle pesado con toda justicia sus méritos estéticos. Por ejemplo, condena duramente los poemas revolucionarios de Heredia, pero proclama su genio lírico: "Del Heredia poeta revolucionario queda más la maléfica influencia que la poesía misma... Todo americano de gusto, por muy resabido que esté de los odios fraticidas cuya semilla esparció Heredia y cuyos frutos de maldición hemos visto después, tiene que confesar que los versos más endebles de Heredia son sus versos políticos." Heredia "es ante todo poeta de sentimiento melancólico y exaltación imaginativa, combinada con un modo propio y peculiar suyo de ver y sentir la naturaleza. En este punto no tiene rival en América."[20] Y del mismo modo, aunque Menéndez Pelayo no perdona a Bello el antiespañolismo de la segunda parte de su *Alocución a la Poesía* (la mediocridad de esta parte es "justo castigo de un malo y descastado impulso"[21], consagra al gran venezolano un estudio insuperable. Son muy contados los casos en que el españolismo o el catolicismo de Menéndez Pelayo oscureció su juicio: no comprendió ni quiso comprender a Lizardi, cuyo *Periquillo*

19 Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942, págs. 106-107.
20 *Antología*, II, xvi-xvii.
21 *Ibid.*, II, cliii.

Sarniento él llama *Sarmiento* y ni siquiera leyó antes de juzgar a su autor de "ingenioso aunque chabacano escritor, cuya importancia es más bien histórica y social que propiamente literaria",[22] tampoco comprendió al liberal Ignacio Ramírez; y, en cambio, escribió toda una página ditirámbica al católico tirano poetastro García Moreno.

El concepto idealista-realista del arte que sostiene Menéndez Pelayo interviene activamente en su juicio de varias maneras. Así, reproduce con placer el credo estético de Esteban Echeverría, muy cercano al suyo: "La poesía no miente ni exagera... La forma artística está como asida al pensamiento, nace con él, lo encarna y le da propia y característica expresión... La poesía consiste principalmente en las ideas, y el verdadero poeta idealiza siempre... Idealizar es substituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza el vivo trazado de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza." Y agrega Menéndez Pelayo: "El poema de *La Cautiva* se presenta como ensayo y primera muestra de este credo estético, tan noble y elevado."[23] De su mismo concepto idealista-realista del arte deriva también el principio más general sentado por Menéndez Pelayo para la valorización de la originalidad poética de América: la búsqueda de esta originalidad en los elementos propios del paisaje nativo,[24] principio que D. Alfonso Reyes considera un gran acierto y que a él mismo inspiró varios trabajos,[25] pero que desgraciadamente habría llevado a D. Marcelino a la falsa ecuación exotismo = americanismo poético.[26] Finalmente, su concepto idealista-realista del arte, reforzado por su propia temprana formación en la poesía neoclásica, hace a Menéndez Pelayo algo estrecho con el romanticismo y definitivamente adverso al naturalismo y al simbolismo. El romanticismo, según él, aparte de su excesiva libertad formal, es falsamente realista porque busca el ideal en un mundo imaginario, incontrolado por la realidad concreta de la naturaleza y la vida;

[22] *Ibid.*, I, lxxxvi.
[23] *Ibid.*, IV, clxx.
[24] *Ibid.*, I, ix.
[25] A. Reyes, *Los trabajos y los días*, México, 1945, págs. 45-47.
[26] A. Reyes, *Capítulos de literatura española*, 1ª serie, México, 1939, pág. 211.

además, a menudo desecha la belleza por lo feo o lo grotesco. El naturalismo es falsamente realista porque disocia la realidad de los elementos ideales inherentes a ella y busca deliberadamente lo feo estético y moral. Y en el simbolismo todo es licencia de forma, oscuridad y decadentismo. Habría sido interesante saber lo que Menéndez Pelayo pensaba del modernismo, pero desgraciadamente su *Antología* se cierra precisamente cuando este movimiento comenzaba a cobrar vigor en Hispano-américa. Pero por lo que sabemos sobre su juicio de Darío es de suponer que, como le ocurre con los románticos, su exquisito sentido de la poesía siempre termina por sobreponerse a sus convicciones teóricas para reconocer a un gran poeta, cualquiera que sea su escuela. Es ese sentido literario, esa insuperable facultad interpretativa, aun más que su gigantesco esfuerzo de reconstrucción de nuestro pasado poético, lo que hace de la *Antología* un monumento en la historia de nuestra crítica.

Por supuesto la *Antología* no carece de limitaciones y errores; a medida que avanza, la investigación especializada rectifica este o aquel dato o juicio.[27] Pero hasta ahora no hay nada que se le compare en nuestra crítica, como no sea la *Antología de la poesía española e hispano-americana* (1934) de D Federico de Onís, que reanuda el estudio de nuestra poesía a partir de donde la dejó D. Marcelino.[28] La mejor nuestra de la vitalidad de la *Antología* de Menéndez Pelayo es su presencia en todo tratado posterior de nuestra literatura. En todos se advierte alguna huella de sus ideas, de sus categorías, de sus jerarquías. Y la mayor consagración del genio de D. Marcelino en nuestras tierras es la admiración, el verdadero culto que otro gran crítico, discípulo suyo en la juventud, D. Alfonso Reyes, le ha rendido constantemente a lo largo de toda su carrera literaria. Renovadas veces lo ha llamado "incomparable maestro de la crítica y sabiduría española",[29] "sumo maestro de la

[27] Ver, por ejemplo, los que señala Fernando Alegría en *La poesía chilena*, México, 1954, pág. 286, nota núm. 30.

[28] Véase John A. Crow, "Historiografía de la literatura iberoamericana", *Revista Iberoamericana*, II, núm. 4 (1940).

[29] Alfonso Reyes, *El paisaje en la poesía mexicana*, México, 1911, pág. 4.

crítica hispana",[30] "sumo e indiscutible maestro de todo humanismo español",[31] y, como ya lo apuntamos, lo clasifica entre los mayores críticos del mundo.

MANUEL OLGUIN
University of California
Los Angeles

[30] Alfonso Reyes, *De viva voz,* México, 1949, pág. 77.
[31] *Id., Los trabajos y los días,* México, 1946, pág. 45.

Notas sobre Borges y la crítica reciente

"Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias".

JORGE LUIS BORGES

Durante más de treinta años de continua actividad literaria el notable escritor Jorge Luis Borges se ha dedicado con ejemplar fidelidad a su vocación, revelando su singular personalidad primero en la poesía, dentro de la estética ultraísta, casi simultáneamente en el ensayo crítico y más tarde en la narración. Hace algunos años no existía sino para los escritores aristocráticos, para los paladares más exigentes.[1] Aunque Borges inicia su obra de narrador en 1935, de la publicación de *El Aleph* (1949), primer libro de ficciones lanzado al gran público, data su consagración definitiva. Referirse a un solo género equivale a falsear la unidad esencial en la obra de Borges. Sin embargo, es en el cuento sobre todo donde estamos frente al Borges cabal y completo, que goza de merecido renombre universal. Y decir que es autor de una obra original y sin precedentes,[2] y que es una de las figuras más destacadas que escribe actual-

[1] Esto no quiere decir, como ya veremos, que no fuera conocido Borges desde un primer momento. Por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna [*Revista de Occidente*, IV (Núm. 10, abril de 1924), pp. 123-127] reseñó *Fervor de Buenos Aires* y en la misma revista [IX (Núm. 25, julio de 1925), pp. 125-127] Benjamín Jarnés dedica una nota a *Inquisiciones*.

[2] Sobre la originalidad de Borges dijo Pedro Henríquez Ureña: "Habrá quienes piensen que Borges es original porque se propone serlo. Creo al revés: que

mente en lengua española no exagera su sitio de honor en las letras contemporáneas.

Sin querer negar sus positivos méritos de poeta y ensayista, son los cuentos de Borges, casi siempre de raíz filosófica, que deslumbran por su asombrosa erudición e imaginación sin límites. Esta prosa está sometida a la razón y al análisis más riguroso. Y, aun dentro del género fantástico, su prosa discute, refuta, conversa, especula y funciona según premisas y postulados bien definidos. Borges, pues, hace una literatura inteligente para minorías selectas. Evita la incoherencia y la divagación mediante el esfuerzo sostenido y la disciplina más severa. Al estructurar sus relatos, no hay nada accidental en su ejecución. Cada elemento, por mínimo y neutro que aparezca a primera vista, corresponde a un plan previo, cuidadosamente elaborado y premeditado. Borges no nos defrauda si somos capaces de seguir las pistas sutiles de la narración. En la mayoría de los casos, sin embargo, este constante juego de advertencias tan sólo se nos revela plenamente al llegar a las últimas frases del cuento. Sin duda el lector advierte en seguida una marcada voluntad de desconcierto en la técnica narrativa de Borges. Pero la intencionada ambigüedad y los repetidos equívocos no sirven únicamente para precipitar sorpresas sino que también responden a un deseo de presentar nuevas y desconocidas fases de la compleja realidad.[3] En el fondo, como ha señalado el perspicaz crítico Emir Rodríguez Monegal, Borges está convencido de la irrealidad del mundo de las apariencias.[4] Siempre vigilante de

Borges será original hasta cuando se proponga no serlo...", "Desagravio a Borges", *Sur*, XII (Núm. 94, julio de 1942), p. 14.

[3] En uno de los mejores trabajos que tenemos sobre Borges, Enrique Pezzoni ["Aproximación al último libro de Borges", *Sur* (Núm. 217-218, nov. y dic. 1952), pp. 101-123] ha apuntado el asombro de Borges ante el mundo como la primera condición del vivir consciente. Condena la existencia reducida a la rutina y la costumbre (pp. 109-110).

[4] Emir Rodríguez Monegal, "Borges: Teoría y práctica", *Número*, VI (Núm. 27, diciembre de 1955), p. 136. De la misma página nos permitimos transcribir lo siguiente: "...fuera del presente el Tiempo no existe y que este mismo presente contemplado por nuestro yo es de naturaleza ilusoria. En la base de sus especulaciones metafísicas hay la intuición de la vanidad del conocimiento intelectual y la convicción de que es imposible penetrar el diseño último del mundo (si lo hay)" (p. 136).

todas las posibilidades literarias y expresivas, ha creado una obra casi demasiado perfecta para los iniciados que sepan gozar de sus finezas intelectuales y estilísticas. Cada palabra lleva en sí su función explicativa. Por su temática y su ejecución las ficciones de Borges son difíciles y dos constantes las rigen: por una parte, una vasta e inverosímil erudición y una deslumbrante imaginación por otra. Ambas están enderezadas a la indagación metafísica y a un afán de conocimiento esencial. Y, por último, su fabulosa capacidad de invención parece ser inagotable.

Por la naturaleza y la calidad de su obra, Borges, desde luego, ha sido un tema candente en la crítica. Hay pocos autores más discutidos que él. Basta decir que es una figura polémica, despierta pasiones; y nadie puede quedarse pasivo e indiferente ante su literatura. Opositores y admiradores. Los hay que le reprochan un supuesto despego a lo nacional, otros ven su argentinidad esencial;[5] un sector de la crítica condena en él la mistificación intencionada y malévola de su arte ajedrecístico, otro encomia fervorosamente estas excelencias rebuscadas que no son para todos.[6] Borgismo y antiborgismo, pues.

Los artículos y reseñas que afortunadamente tenemos sobre Borges forman ya un necesario y macizo cuerpo de materiales. Aunque no es nuestra intención estudiar aquí "el caso Borges" y su evolución en la crítica, quisiéramos recordar unos hitos fundamentales. En 1933, cuando había publicado ya tres libros de verso y cinco de prosa, la revista bonaerense *Megáfono* ["Discusión sobre Jorge Luis Borges", *Megáfono*, III (Núm. 11, agosto de 1933), pp. 13-33] celebró una encuesta sobre el escritor. En ella tomaron parte quince escritores que hablaban por turno con el privilegio de comentar los textos anteriores. Una lectura de estos breves estudios dedicados a la obra de Borges confirma una vez más el rasgo distintivo de

[5] Ningún tema más comentado. Un texto indispensable de Borges para conocer su actitud es "El escritor argentino y la tradición", *Sur* (Núm. 232, enero-febrero 1955), pp. 1-8. Leyó esta conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951 y ha sido publicada ya en varios lugares.

[6] Con tono irónico y frívolo Néstor Ibarra recoge las opiniones despreciativas en su nota "Jorge Luis Borges", *Lettres Françaises* (Núm. 14, 1 de octubre 1944), pp. 9-12. Por lo demás, estas páginas de Ibarra sirven de prólogo a la traducción francesa de *Ficciones* (París: Gallimard, 1952).

casi toda la crítica sobre él. La dicotomía es bien clara: admiración o negación. Y, por lo demás, pasiones en el ataque o la defensa. Sin reseñar el contenido múltiple de todos esos trabajos, quizá interese destacar algunas opiniones —muy diferentes entre sí —puesto que en general son las que han persistido aún en la crítica de 1955. Petit de Murat, quien admira a Borges casi sin reservas, y Anzoátegui, quien lo niega rotundamente, representan los antípodas de la encuesta. Eduardo Mallea por su parte, cree que Borges es fundamentalmente poeta y subraya su valor de estilista. Tomás de Lara llega a decir que tan sólo es poeta —y nada más— pero advierte al mismo tiempo su estancamiento retórico. Ghida reconoce el mérito del poeta, pero lamenta las minucias en el prosista y rechaza su crítica por superficial y fragmentaria. León Ostrov opina que sus actividades de poeta y crítico se estorban, notando primero en el verso una ausencia de contenido humano y luego en la crítica aguda, fina y erudita, una falta de aliento para crear obra de mayor alcance. (También Vignale ataca el fragmentarismo de Borges.) Anderson Imbert, aunque considera a Borges inteligente, estudioso, con voluntad de estilo y superior a sus compañeros de generación, arremete violentamente contra el ensayista y el crítico. (De paso, Radaelli satirizó la nota de Anderson Imbert. quien tenía a la sazón veintitrés años, y así, al margen de la discusión, surgió una polémica entre los dos). Otra crítica: para Lisardo Zía, el pecado mayor de Borges es el borgismo de sus epígonos. Por otro lado, Amado Alonso elogia la "responsabilidad, sinceridad y afán de exactitud" (p. 19) que caracterizan su obra, y Olazábal, al refutar a Anzoátegui, insiste en su escrupulosidad de escritor. Si bien Guglielmini no admite la metafísica ni la crítica de Borges, señala como virtudes su lucidez, autocrítica e infalibilidad dentro de un orbe reducido de la realidad y acaba por llamarlo "cabal hombre de letras" (p. 22). Drieu de la Rochelle había iniciado la encuesta ("Borges vaut le voyage", p. 14) y Rubens la termina en nombre de la dirección declarando el motivo de la discusión: "lo que Borges, entre nosotros, vale como ejemplo de precisión idiomática —que él fue el primero en practicar por estas tierras—, de devoción a la palabra frente a la chabacanería expresiva del

ambiente, de lucha cotidiana contra el vocablo o el giro rebeldes" (p. 33).

Pasan algunos años. El Borges poeta se ha callado; ha refutado progresivamente al ultraísmo, pero ha empezado a dar a la estampa, a partir de 1935, sus ficciones singulares. En 1942 la revista *Sur* publica su conocido "Desagravio a Borges" [Sur, XII (Núm. 94, julio de 1942), pp. 7-34] para protestar por la exclusión de Borges en el fallo de la Comisión Nacional de Cultura. En ese homenaje colaboraron veintiún escritores de los más prestigiosos y, por ser documento de más fácil consulta que la encuesta de 1933, nos limitamos a destacar el valor crítico de las notas de Mallea, Luis Emilio Soto, Amado Alonso y Anderson Imbert. Aunque aparecen de vez en cuando unos pocos reproches a Borges y a su obra, nadie niega, no obstante ciertas desafecciones personales, su gran talento de literato excepcional.

Ultimamente (1954-1955) la bibliografía crítica sobre tan importante escritor ha sido notablemente enriquecida con tres libros[7], cuyo comentario es el tema central de esta nota. Apresuradamente, antes de abordar su análisis, los clasificaríamos así: un estudio ponderado e interpretativo de una vertiente de su obra (Tamayo y Ruiz-Díaz); una aproximación fervorosa a los textos borgeanos en su totalidad (Ríos Patrón); y, por último, una crítica severa e incisiva del escritor, hecha desde la perspectiva de una generación más joven (Adolfo Prieto). En suma, a pesar de su marcada diferencia de tono y de método crítico, los tres libros parecen corresponder al noble propósito de una máxima comprensión de la obra estudiada y vienen oportunamente a constituir otro paso en la evolución de la crítica sobre Borges.[8]

[7] Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación, Letras Universitarias* (Buenos Aires, 1954), pág. 90.

José Luis Ríos Patrón, *Jorge Luis Borges*, Editorial "La Mandrágora" (Buenos Aires, 1955), pág. 179.

Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, *Borges, enigma y clave*, Editorial Nuestro Tiempo (Buenos Aires, 1955), pág. 170.

[8] A última hora hemos leído el excelente y muy útil trabajo de Emir Rodríguez Monegal, "El juicio de los parricidas: Borges entre Escila y Caribdis", *Marcha* (Montevideo), Núm. 799, 27 de enero de 1956, pp. 20-23. El crítico ha arrancado

Empecemos con la aportación de Marcial Tamayo y Ruiz-Díaz (*Borges, enigma y clave*). Ante todo su trabajo es serio y disciplinado, ecuánime y meditado en sus juicios. Los autores se han acercado a Borges más con rigor analítico que con una admiración desmesurada. Una actitud crítica digna de elogio. Creemos que su esfuerzo primordialmente interpretativo ha sido colmado de éxito. (Un innegable acierto: la riqueza de interpretaciones de cuentos enteros.[9]) La obra no aspira a ser total ni a estudiar los tres géneros cultivados por Borges. Como visión de conjunto han preferido enfocar los relatos, lo cual no impide frecuentes alusiones a la poesía y el ensayo para iluminar la prosa imaginativa. Aun así es el estudio más completo y ambicioso que tenemos sobre el escritor. Además, según dijimos, este método nos parece lícito: lo más típico en Borges es el cuento donde aparecen todos sus temas predilectos. Otro mérito de tan útil estudio es el de procurar ser siempre fiel a la intención de Borges mismo, citando sus propias reflexiones sobre el arte y el estilo. Y Borges es —perdónese la perogrullada— sumamente consciente de la tarea literaria que se ha propuesto. Resumamos, pues, la estructura y el contenido de tan interesante trabajo de crítica literaria.

El libro que nos ocupa se divide en ocho capítulos y una breve introducción. Cada sección está dedicada a comentar un tema incesante (y Borges es un escritor de pocos temas fundamentales, pero lo más fecundo es su insólito modo de encararlos desde infinitas perspectivas insospechadas) o un procedimiento estilístico, como revelan sus títulos respectivos: "Erudición y estilo" (I), "Misterio y exactitud" (II), "Rostros de la ambigüedad" (III), "Sentido de la biografía" (IV), "Teoría del destino" (V), "El tiempo y la memoria" (VI), "Palabra y realidad" (VII)

de un trabajo de H. A. Murena ("Martínez Estrada: la lección a los desposeídos", *Sur*, Núm. 204, octubre de 1951, pp. 1-18) para resumir la actitud de los jóvenes frente a la obra de Borges y también traza su evolución en la crítica. Lo había hecho antes con respecto a Martínez Estrada y Mallea aparentemente en el mismo periódico de Montevideo.

[9] Hemos notado los generosos análisis de los siguientes cuentos: "La muerte y la brújula" (pp. 29-47), "El muerto" (pp. 52-56), "Historia del guerrero y la cautiva" (pp. 75-80), "El milagro secreto" (pp. 98-103); "Las ruinas circulares" (pp. 137-143); etcétera.

y "El escritor" (VIII). El último capítulo lo han fragmentado en pequeños apartados sintéticos (medida, obra y vida, actualidad, afectaciones, experiencia, eficacia expresiva, metáfora, la patria) que constituyen un resumen de su estética. Convendría hacer notar también que esta bien pensada organización de sus materiales facilita una visión orgánica de Borges, y, por lo demás, el tema de cada capítulo se relaciona íntimamente con la materia del siguiente. En su conjunto, pues, un ensayo inteligente y a la altura de la nada fácil tarea que se han propuesto los dos autores.

Quizá el rasgo más distintivo de la prosa borgeana es la abrumadora acumulación de citas eruditas y referencias bibliográficas, ambas de la más extravagante procedencia y casi siempre desconocidas para el lector mediano.[10] Tener una cultura literaria y filosófica es una indispensable contraseña para franquear la puerta de este mundo denso y enrarecido. Como señalan acertadamente Tamayo y Ruiz-Díaz (I), estos extraños materiales ajenos pasan absorbidos al estilo individual de Borges y no son de ninguna manera gratuitos. Se justifican plenamente dentro de la estructura interior del cuento por su papel orientador. De este modo, el lector iniciado no deja de experimentar cierto placer estético al ver cumplida una premisa ya establecida. Es decir, participa del juego intelectual que está desarrollándose en la narración. Borges se atreve a confesar lo que no es suyo y también, mediante este recurso, logra acentuar la buscada atmósfera de rareza que caracteriza sus ficciones. Suele reprochársele la invención de libros y autores ilusorios, pero tal procedimiento, cuya frecuencia haya sido exagerada con toda probabilidad, no puede condenarse dentro de un género fantástico. No olvidemos tampoco que declara cómo ha preferido "la escritura de notas sobre libros imaginarios" (Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*). El segundo capítulo del libro insiste en la exactitud de su técnica narrativa. Cada com-

[10] Refiriéndose a la erudición de Borges, Ibarra dice lo siguiente: "...Mais Borges ne semble poser jamais autrement qu'ainsi son dessein: tirer le parti le plus vif et personnel possible *d'une petite poignée d'informations presque toujours sommaires, toujours capricieuses*. Non certes qu'honneté soit chez lui un vain mot; mais c'est un mot dont il a sans doute, comme de tant d'autres, sophistiqué le sens" (lo subrayado es nuestro). Ibarra, *Art. cit.*, p. 10.

ponente del relato forma parte del todo y aun los detalles más minuciosos están en función de un fin unitario. No desentona el ejemplo clásico de *Edipo Rey* citado por los críticos, para recalcar la deliberada organización de las ficciones borgeanas. Pasan luego a estudiar la ambigüedad del autor (III), la cual corresponde, según ellos, a un deseo de presentar una realidad en toda su vasta complejidad.[11] Otro plano de la misma tendencia especulativa se manifiesta en su preferencia por heresiarcas y doctrinas sospechosas. Gusta, pues, de la doble perspectiva y sabe aprovechar, por ejemplo, todas las posibilidades del tema de la traición para señalar la duplicidad humana. El capítulo siguiente (IV) arranca de una pregunta: ¿qué es narrar una vida para Borges y cómo soluciona el problema? Su nada convencional concepto de la biografía se complica por estar relacionado con otras teorías predilectas de su obra (la concatenación infinita de sucesos y hechos, el destino, el tiempo cíclico, la identidad). Como Plutarco —otra vez un antecedente clásico citado por los autores— Borges no escribe historias sino vidas. Una biografía, según él, debe captar lo esencial y lo único de la existencia. Es, pues, una tarea discriminadora que tiene por objeto reducir lo múltiple a lo singular. Dejando de lado su *Evaristo Carriego* (1930), nos permitimos otros ejemplos. En el relato de la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" *(El Aleph)* Borges no cuenta su historia. Se limita más bien a una sola noche, puesto que la sustancia de una vida está circunscrita a un momento esencial cuando el hombre llega a saber quién es. En la "Historia del guerrero y la cautiva", del mismo libro, los dos protagonistas, alejados en el espacio y el tiempo, están identificados en uno solo por haber compartido una circunstancia similar. En ambos casos se ve cómo Borges suele articular sus biografías con una teoría del destino y con la idea de que la vida de un hombre es la vida de todos los hombres.

[11] Dicen Tamayo y Ruiz-Díaz textualmente: "...Inútil sería suponer, insistimos, que todo se reduce a un procedimiento que busca el desconcierto de los lectores. La fácil imprecisión de situaciones y personajes ambiguos responde, verdaderamente, a una intensa preocupación de ofrecernos realidades en su complejidad; darle sentido equívoco a una realidad es hacerla más transparente, es aceptar su carácter mismo de inconclusa e interina que los rígidos esquemas habituales suplantan con una simplicidad engañosa, falaz" (p. 50).

Al ocuparse de este aspecto constante de su obra (V), Tamayo y Ruiz-Díaz apuntan que la inteligibilidad de una vida, para Borges, resulta precisamente del descubrimiento del destino propio.

Un rasgo distintivo de nuestra época actual es, sin duda, su obsesionante preocupación temporal. Y, de hecho, el tema del tiempo es básico en Borges y forma parte integral de sus especulaciones metafísicas (negación del tiempo, eterno retorno). Al referirse a ese tópico (VI), puntualizan Tamayo y Ruiz-Díaz cómo en Borges el futuro está prefigurado y limitado por el pasado.[12] Después de haber comentado la temporalidad de los relatos de Borges, pasan al papel de la memoria y el olvido. Otras páginas estudian el *tempo* de su estilo, o sean los recursos expresivos de Borges para transmitir una profunda impresión temporal dentro de la narración misma. Insistiendo acertadamente en la infatigable disciplina artística que le hace pesar cuidadosamente todo elemento expresivo, los críticos luego plantean el problema de la realidad en su obra (VII). Un mundo fantástico, irreal y así ilimitado en sus posibilidades. Y uno de los valores más fecundos en Borges es, precisamente, haber abierto nuevos mundos para la creación. Sin embargo, conviene notar que dentro de su universo fantástico imperan las rigurosas leyes de la inteligencia y la lógica (Borges, de paso, ha censurado la incoherencia del género psicológico). De esta manera, arranca de lo irreal para iluminar nuevas y oscuras zonas de la realidad misma. La quiere descifrar y aclarar. Reiteradamente ha afirmado Borges la inutilidad de las doctrinas filosóficas que han intentado explicar los misterios últimos del mundo. Toma,

12 Otra vez los citamos: "...Con riqueza de procedimientos técnicos que toca en ocasiones al virtuosismo, Borges cancela la eventualidad futura en favor de la postulación de lo que irrevocablemente fue y por haber sido así, obligatoriamente será. *El tiempo de estos relatos carece de mañana.* Si queremos mantener el escueto trimembre (pasado-presente-futuro), digamos que cada personaje, cada desarrollo de la trama tiene en el límite de su presente un espejo. La superficie pulida refleja el ayer y de ahí resulta que el ingreso en este prefijado futuro es más bien un regreso; un internarse en un pasado que en lo esencial consiste en su repetición enmascarada de porvenir. De tal manera, en lugar de una variabilidad del tiempo, encontramos una obligatoria sumisión a un orden ineluctable que aunque revista formas de temporalidad y cambio, consiste, y aquí llamamos otra vez la atención, en identidad inevitable, en inconmovible reposo" (p. 112).

pues, una premisa fantástica y, mediante una plenitud de recursos, la lleva a sus últimas consecuencias.[13] Uno de los capítulos de mayores posibilidades en ese libro, cuyas excelencias han extendido nuestro comentario, es el último en que se resumen, en forma quizá demasiado sintética, algunos rasgos esenciales de la estética y el arte de Borges. Tamayo y Ruiz-Díaz revisan sus profundas y constantes preocupaciones lingüísticas[14] (el restablecimiento léxico, la precisión y corrección, las afectaciones idiomáticas —hispanismo y criollismo— que rechaza Borges); el concepto funcional del estilo y la economía verbal que dan por resultado la perfecta adecuación extensiva de sus relatos;[15] la metáfora;[16] y la patria cuya esencialidad oculta exige mucho más que lo puramente exterior y visible concretado en un estrecho localismo verbal y temático.[17]

13 E. Anderson Imbert ["Desagravio a Borges", ya citado] dice: "...Nadie tomará en serio sus opiniones; pero su maliciosa dialéctica fertiliza sus creaciones, a las que nadie dejará de tomar en serio" (p. 24) y, años más tarde, esta observación pasará a su *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 324.

14 Sobre la lengua de Borges, es sumamente útil el trabajo de Ana María Barrenechea, "Borges y el lenguaje", *NRFH*, VII (Núms. 3-4, 1953), pp. 551-569.

La misma autora acaba de publicar otro extenso e importante trabajo sobre Borges: "El infinito en la obra de Borges", *NRFH*, X (Núm. 1, enero-marzo de 1956), pp. 13-35.

15 Las mejores aproximaciones que tenemos sobre el estilo de Borges son, desde luego, los conocidos trabajos de Amado Alonso: "Borges, narrador", Sur, V (Núm. 14, nov. de 1935), pp. 105-115 y su nota aparecida en el citado "Desagravio a Borges", pp. 15-17.

16 Hay muchísimos textos borgeanos que se ocupan precisamente de la metáfora y con frecuencia están relacionados con el ultraísmo que va repudiando. Es interesante comparar lo que dijo el Borges ultraísta ["Ultraísmo", *Nosotros*, XV (Núm. 151, diciembre de 1921), pp. 466-471] con sus afirmaciones posteriores en *El idioma de los argentinos* (1928) y más tarde en *Otras inquisiciones* (1952). Sin embargo, recordemos las frases finales de "Noticias sobre los Kenningar" [*Sur*, II (Núm. 6, otoño de 1932), pp. 202-208]: "El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome, goza con estos juegos. Los dedico a una clara compañera de los heroicos días. A Norah Lange, cuya sangre los reconocerá por ventura" (p. 208).

17 Emir Rodríguez Monegal en su trabajo "El juicio de los parricidas: Borges entre Escila y Caribdis", ya citado, se ocupa brevemente del libro de Tamayo y Ruiz-Díaz. Cree con razón que es muy superior al libro de Ríos Patrón, pero sigue diciendo: "...todo su esfuerzo carece de centro. Los jóvenes críticos no consiguen dar una visión unitaria de la creación de Borges. Muestran bien algunos temas,

En su forma y método el libro de Ríos Patrón (*Jorge Luis Borges*) difiere notablemente del estudio antes comentado. No obstante, ambos trabajos, inspirados en una máxima voluntad de entendimiento, se completan, ofreciéndonos abundantes precisiones sobre la creación de Borges e interpretaciones de los textos. No se estorban, pues, y cada uno constituye una contribución al tema. En primer lugar, Ríos Patrón prefiere una visión panorámica y estudia, por lo tanto, los varios géneros cultivados por Borges, dedicando un capítulo al poeta (IV, pp. 61-67), otro necesariamente más extenso al cuentista (V, pp. 79-127) y, después de un par de páginas referidas a los libros escritos en colaboración con Bioy Casares (VI, pp. 129-131), se ocupa finalmente del crítico y ensayista (VII, pp. 133-167). En estos apartados, Ríos Patrón ha enfocado en orden cronológico —libro por libro— la producción literaria de Borges. Haber logrado cierta amplitud gracias a este método no quiere decir que haya descuidado el análisis mismo de la obra. Los capítulos anteriores (I-III, pp. 9-60), de índole más general, estudian respectivamente el itinerario personal, el pensamiento (mundo y cultura, realidad, temas y motivos) y el estilo de Borges.

Por haberse empeñado más en la exégesis textual Tamayo y Ruiz-Díaz, falta casi por completo en su trabajo la historia literaria. En cambio, Ríos Patrón, de acuerdo a su claro propósito de divulgación, se cuida mucho de ubicar a Borges dentro de su clima intelectual (pp. 9-19, 61-63). Los mínimos datos incorporados a su trabajo sobre la literatura argentina contemporá-

analizan bien algunos cuentos, intentan (con regular fortuna) forjar una clave. Pero el centro de esa creación literaria y humana se les escapa..." (p. 23). En otra parte, Emir Rodríguez Monegal nos ofrece su propia solución cuando dice con respecto a la unidad central de la obra de Borges: "...Aquí no se esboza una explicación única. Sólo se pretende confirmar, con algún detalle estilístico, una intuición invasora: la de una visible identidad entre el mundo de las ficciones y el mundo que habita realmente su inventor; la intuición de que la realidad es para Borges pesadillesca, de que sus ficciones (fantásticas o realistas) son verdaderas en el sentido de que copian una realidad alucinada: la de su autor... La trama de las intuiciones de Borges y la trama de sus ficciones son una y la misma cosa. Debajo de las metáforas narrativas (que suelen llamarse cuentos) se esconde una concepción idealista de la Realidad, una metafísica hondamente enraizada en las experiencias del hombre. Por eso, este hombre Borges (este creador) es también John Vincent Moon el traidor, es también Eric Lönrot el detective, es también Irineo Funes el memorioso". "Borges: Teoría y práctica", pp. 156-157.

nea (revistas, polémicas, autores) no interesan, desde luego, tanto al especialista en la materia como a los que no están bien informados sobre las promociones literarias de los últimos treinta años en el Río de la Plata. Dentro de su método, en parte histórico, conviene notar que Ríos Patrón maneja con acierto sus materiales bibliográficos, citando textos ajenos que son a veces de consulta muy difícil. Otro mérito positivo: se incluye al final una bibliografía sumamente útil, no siempre rigurosa, pero ciertamente la más completa que tenemos hasta ahora sobre Borges (pp. 171-179).

Los detractores de Borges, como ya hemos señalado, pretenden reprocharle una frialdad y una deshumanización por la extremada intelectualización de su obra. Ríos Patrón, uno de sus más entusiastas defensores, se apresura a desterrar tal impugnación y, a lo largo de su ensayo (p. ej., pp. 17-18, 24-26, 28-30, 45-47, 119-120), insiste más bien en las profundas raíces humanas que caracterizan sus escritos.[18] Con respecto a la patria —otra piedra de toque para la crítica adversa— recalcar sus defectos, lo cual ha hecho Borges en más de una ocasión, no implica una indiferencia por lo argentino, sino una excepcional madurez de espíritu (pp. 26-28).

Una posible clave, no explotada lo bastante por la crítica anterior según Ríos Patrón, para comprender plenamente su fondo temático y concisión estilística se encuentra en las filosofías orientales, cuyas relaciones sobre todo con el tiempo y la muerte aprovecha en el segundo capítulo al enfocar el pensamiento de Borges (II). Son interesantes las páginas que dedica al motivo obsesionante del laberinto (pp. 39-45), publicadas antes en la revista *Sur* [Núm. 233, marzo y abril de 1955, pp. 75-79]. Cuando examina el estilo conciso de Borges (III), que es en él un modo de pensar, acertadamente pone de relieve sus procedimientos expresionistas y el fecundo contacto con Quevedo (de quien Borges se ha ocupado en sus notas críticas varias veces). Ambos escritores se agrupan en una misma familia por su curiosidad lingüística y dominio completo del instrumento expresi-

[18] Los que sólo ven su inhumanidad "...sólo consiguen —dice Ríos Patrón— ratificar su personal imposibilidad de comprenderlo. Tal valdría negar un teorema por no entender matemáticas" (p. 46).

vo. Sin embargo, al notar esos parecidos, observamos que Ríos Patrón no alude a Unamuno. Y, de paso, nos preguntamos si no hubiera convenido una mínima referencia al Lugones prosista tan fuertemente entroncado también con Quevedo. Para estudiar al expresionismo de Borges parte de unas definiciones (Alfredo la Guardia, Guillermo de Torre, Amado Alonso); ajusta sus observaciones a los conocidos esquemas de Elise Richter; y luego completa el capítulo una larga cita de Amado Alonso. Quizá no sea justo criticarle ese método, pero, a nuestro modo de ver, Ríos Patrón hubiera podido encontrar soluciones más personales para iluminar ese aspecto vital de Borges. Sin dejar de tener en cuenta, como base obligatoria, los magníficos estudios parciales de Amado Alonso sobre Borges y la seria contribución de Ana María Barrenechea, todavía queda por hacer un análisis estilístico de tan rica prosa. Este no es, claro está, un reparo que le hacemos a Ríos Patrón. Nada más lejos de su intención que abordar un tema tan complejo y amplio dentro de los límites estrictos de su presente libro.

Aunque Borges inicia su labor de poeta afiliado al ultraísmo, aun desde el primer momento se aleja consciente y progresivamente de toda escuela literaria. Sus versos han sido objeto de las críticas más dispares, las cuales no nos proponemos resumir aquí, pero, en la opinión de Ríos Patrón, logra fundir en ellos una auténtica visión nativa que es, al mismo tiempo, universal (IV). Una poesía, pues, que no sólo obedece al estímulo emocional sino también a la continua búsqueda metafísica. Ajena al retoricismo vacuo, a la musicalidad exterior y al sentimentalismo erótico, es más bien, como toda su obra, producto de una aguda sensibilidad vigilada constantemente por la inteligencia. Aunque no los cita Ríos Patrón, nos permitimos transcribir los famosos versos de Borges:

> Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.
> Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza
> [espiritual.

Más amplio y más original es la sección que trata el arte de contar en Borges (V). Arrancando de su primer libro de cuentos (*Historia universal de la infamia*, 1935), pasa por las etapas subsiguientes, para desembocar en un análisis detenido (pp. 120-

124) de "El Sur" (1953), narración de las más típicas pero no recogida en libro, y unas breves observaciones sobre "El fin" y "La hermana de Eloísa", esta última escrita en colaboración.[19] Ante la imposibilidad de referirse con la debida extensión a todos los relatos, selecciona para comentario más dilatado los que considera definitorios ("El jardín de senderos que se bifurcan", 91-94; "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", 94-101; "El inmortal", 115-120), lo cual no le hace suprimir aproximaciones sintéticas a otros muchos. Pero inexplicablemente no sólo Ríos Patrón sino también Tamayo y Ruiz-Díaz apenas aluden a "Funes el memorioso". Rastrea el crítico los temas y motivos capitales (la identidad e identificación, el tiempo, el sentimiento del caos, el laberinto, la heterodoxia, las simetrías y los paralelismos, el sueño) a los cuales repetidamente vuelve Borges con marcada insistencia pero siempre desde nuevas y revitalizadoras perspectivas.

Borges es fundamentalmente un escritor fantástico, de ficciones tan brillantes como enigmáticas, pero no son menos extensas sus actividades de crítico y comentador de literaturas. Dueño de una cultura universal pocas veces igualada, siempre nos asombran sus vastos conocimientos de obras y autores extranjeros. La crítica y la ficción suelen cruzarse para confirmar una vez más la unicidad y singularidad de Borges escritor. Dos caras, pues, de una misma moneda. Conviene señalar con qué frecuencia sus notas de crítica, atacadas con tanta acrimonia, se ocupan precisamente del arte de escribir. El último capítulo del libro de Ríos Patrón tiene por objeto completar la trayectoria del autor, procurando establecer en tan abundantes materiales las líneas esenciales de esta fecunda labor de ensayista, una labor sostenida sin tregua durante toda su vida literaria. (VII). A manera de resumen, no hay por qué vacilar en afirmar que el trabajo de Ríos Patrón cumple con su enunciado propósito: contribuir al estudio de la literatura argentina a través de la obra de una de sus mayores figuras. Y frente a Borges, una admiración ilimitada.

[19] Ese relato da título a un volumen de 1955 que contiene dos cuentos de Borges ("La escritura de Dios" de *El Aleph* y "El fin" ya mencionado), dos de Mercedes Levinson y el que escribieron en colaboración.

De menos extensión y de factura sumamente diferente es el ensayo de Adolfo Prieto *(Borges y la nueva generación)*. Conforme al título, un valor lateral, si no el más importante, de su estudio es enjuiciar los ideales y aspiraciones de su propia generación.[20] La actitud de Prieto ante la obra de Borges es severa. Reproches y juicios duros. Es difícil aceptar sus opiniones —de hecho, algunas son muy discutibles y constituyen serios reparos— pero aún así el lector no dejará de admirar la aparente honestidad y valentía con que expresa sus vehementes convicciones. Lo que no puede perdonársele, sin embargo, es su ligereza crítica, su arbitrariedad y el grave error de juzgar a Borges según una filosofía del arte francamente ajena a la obra que estudia. En obras de esta índole suele haber un tono agresivo que molesta. Aquí no. La sinceridad y la falta de invectiva se combinan para eliminar tales lacras. Prieto no estudia a Borges con espíritu combativo y totalmente negativo. Sencillamente está desvinculado de este tipo de literatura. Respeta la inteligencia, la imaginación y la sutileza de Borges; no puede imaginarse una literatura argentina sin él; pero, al mismo tiempo, se atreve a afirmar la esterilidad de sus escritos. Tan singulares que nacen y indefectiblemente mueren en Borges. Según Prieto, los jóvenes de su generación se sienten ajenos y extraños a una literatura concebida como un lujo y alejada de la circunstancia actual. Por otra parte, cita los casos de Martínez Estrada, Marechal y Mallea, quienes, sin sacrificar su arte, han logrado mejores soluciones integrándose más a su medio que Borges.

Adolfo Prieto parte de dos desajustes que existen hoy para el lector de Borges. La intención de su trabajo es indagar sus causas. La primera y más importante desproporción es la que hay entre el valor intrínseco de la obra y el prestigio que goza ("Un gran literato sin literatura", p. 84). También Lugones en su época, según nos dice Prieto, ocupaba una situación análoga: un fenómeno de presencia más que autor de una obra va-

[20] Para una excelente caracterización de las letras argentinas contemporáneas —sus ideales, sus sueños— remitimos al trabajo de Romualdo Brughetti ["Una nueva generación literaria argentina (1940-1950)". *Cuadernos Americanos*, LXIII (Núm. 3, mayo-junio 1952), pp. 261-281], quien insiste en la seriedad de su generación (pp. 261-266) y ofrece también unas agudas observaciones sintéticas sobre Borges y su papel en las últimas promociones literarias (pp. 267 y 269).

liosa (¡!).[21] Más adelante apunta un desajuste secundario entre el esfuerzo y el resultado de la página escrita. Por lo demás, ve un abismo entre las extraordinarias dotes del escritor y el mérito de su producción literaria. Adolece, pues, de un defecto supremo: la carencia de valores humanos. Como las novelas de caballería y las pastoriles del XVI, géneros gratuitos, de vacío vital que se olvidan del hombre, meras curiosidades literarias y documentos de sociología, morirá fatalmente el género policial y fantástico cultivado por Borges (¡!). Hemos parafraseado fielmente las palabras de Prieto. No las comentamos por razones obvias.

Prieto se propone examinar el ensayo (pp. 29-46), la poesía (pp. 46-66) y el cuento (pp. 66-79) de Borges. Sinteticemos sus opiniones. La crítica, de naturaleza impresionista, se reduce a una serie de notas marginales o comentarios de un lector hedonista. Es inútil, innecesaria y prescindible.[22] La poesía a su vez se caracteriza por sus esquemas mentales y lógicos, su falta de lenguaje adecuado y el fracaso de la metáfora. Balance total del verso: importante en la historia de la lírica argentina por representar una reacción contra la retórica modernista y por unos pocos hallazgos felices ("pensador a mitad de camino de poeta", p. 66). Nos permitimos un paréntesis ahora para transcribir la cita de Stevenson que encabeza la última edición de sus *Poemas* (1955): "I do not set up to be a poet. Only an all-around literary man: a man who talks, not one who sings... Excuse this apology; but I don't like to come before people who have a note of song, and let it be supposed I do not know the difference".

Prieto es menos duro con el Borges cuentista, sin embargo. Si bien sus narraciones se agotan como mero pasatiempo,

[21] Borges, por su parte, ha emitido muchos juicios sobre Lugones. Burlas ("Nulario sentimental", por ejemplo) y elogios. Recordemos otra página en el homenaje a Lugones, *Nosotros*, VII (Núms. 26-28, mayo-junio de 1938), pp. 150-152. Además, el último libro de Borges es un ensayo sobre el poeta, pero desgraciadamente no conocemos todavía ese texto.

[22] Aunque considera "irrespetuoso, injusto e insustancial" (p. 39) el artículo de Borges sobre el libro de Américo Castro *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (1941) y se detiene a comentarlo con cierta prolijidad (pp. 39-46), por lo general Adolfo Prieto pasa por alto sus escritos sobre problemas lingüísticos.

admite sus méritos de excelente prosista y su virtuosismo personal. Autor, pues, de media docena de relatos, entre los cuales incluye con acierto, al lado de otros más divulgados ("El inmortal", "Hombre de la esquina rosada", "Funes el memorioso"), "La casa de Asterión". Estamos de vuelta otra vez en el declarado punto de partida: el desajuste entre la calidad de la obra de Borges y su importancia en las letras contemporáneas. Unas conclusiones (pp. 81-90) resumen sus juicios e insisten en la actitud generacional frente a Borges. Tildado del estigma de bizantinismo, condena su arte por una posición lúdica ante la vida, rasgo propio de los escritores martinfierristas, frente a la seriedad de hoy ("El dorado presente de ellos es el opaco presente nuestro', p. 88).[23]

Nos referimos antes a ciertos reparos serios que pueden hacerse al ensayo de Prieto. Señalarlos es tarea ingrata y displicente, pero algunos no deben callarse. Aunque el lector no comparta del todo las doctrinas estéticas de Prieto, cuyo parecido con Sartre y la literatura comprometida es bien claro, las tiene que respetar por motivos de objetividad dentro de la intención ideológica del trabajo. No hay por qué refutarlas o, mejor dicho, matizarlas. Ni tampoco sería procedente discutir los valores humanos y argentinos de la obra de Borges. Basta remitir a la crítica más responsable. Sin embargo, quisiéramos aludir brevemente a ciertas posiciones teóricas muy aventuradas y frecuentemente insostenibles. Su definición del cuento, por ejemplo, desconcierta: "el hermano menor de la novela; si se quiere, el bosquejo de una posible novela. En última instancia, un me-

[23] Hemos querido transcribir con más extensión unas palabras de Prieto: "...Este escritor, Borges, se entretiene (o se agota) en sus juegos del espíritu, mientras lo observa un grupo de iniciados. El grupo, obvio es declararlo, está compuesto de escritores (sólo un hombre de letras puede apreciar las sutilezas del oficio), pero de escritores con una connotación: la de contemporaneidad. Dicho en otras palabras o puntualizando las limitaciones, Borges es un escritor para los escritores de su generación. Creo que para nosotros, que respiramos otro clima, ya no lo es. Nos importa, como experiencia humana, reconocer y admirar el talento de un literato pero nos apura con mayor urgencia una literatura que trascienda el mero virtuosismo personal. Borges, empeñado en trabajar como joyas, ficciones al fin y al cabo minúsculas, desorienta como el artífice suizo que gasta media vida en repujar la apariencia de un mecanismo destinado a dar la hora como todos los hermanos de especie" (pp. 78-79).

XUM

ro ejercicio retórico... pertenece a una especie secundaria del género novelesco (p. 60)". Por el momento tan sólo deseamos volver a insistir en cómo Borges conoce perfectamente bien su propia medida y las necesidades expresivas de su arte.[24] Por lo demás, en el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan* queda esbozada una posible contestación a su crítico: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos". Aunque dicho así de paso, Borges siempre se ha sabido anticipar a las críticas que le hacen sus enemigos.

Adolfo Prieto también tiene una teoría de la crítica literaria. Dice lo siguiente en la página 34 de su libro: "...El verdadero crítico se coloca ante la obra literaria como ante algo total: no importa que luego deduzca de ella aspectos parciales: el punto de partida es la totalidad, y esa totalidad de la obra está presente a lo largo y a lo ancho de su labor de sondeo; lo que de ésta resulte en particular adquiere sentido remitiéndose a la imagen de aquélla". El lector que conoce a Borges echa de menos precisamente en Prieto el conocimiento total de la obra que se propone estudiar. Así parece, por lo menos, teniendo presente los textos que aduce Prieto para probar la inutilidad de Borges. El joven crítico afirma más adelante con razón que no es justo juzgar la poesía según el credo ultraísta (p. 46), pero, al estudiar sus metáforas (pp. 59-63), nos preguntamos si no cae precisamente en la trampa que ha deseado evitar. De paso, agregamos nosotros, siempre interesan más los motivos por los cuales un autor sale del ultraísmo que su inicial adhesión a esta escuela efímera. Observamos también que en ocasiones (metáfora, crítica) Prieto hubiera podido matizar y completar sus juicios mediante la transcripción de otros textos borgeanos. De hecho, en lo que respecta a la metáfora, podría escribirse todo un artículo sobre su teoría y evolución en Borges mismo. Por último discrepamos cuando opina Adolfo Prieto que durante treinta años de dedicarse a la literatura Borges no se toma la molestia de preguntarse qué es escribir (p. 84). Por lo contrario, el autoanálisis nos parece ser una de sus actividades más

[24] Tamayo y Ruiz-Díaz, *op. cit.*, pp. 151-153.

conscientes. Borges como ciertos protagonistas de los relatos ha logrado encontrar su propio destino de escritor.[25]

Al terminar esta reseña sobre Borges y la crítica más reciente, conviene mencionar que la revista *Ciudad* de Buenos Aires [Segundo y Tercer Trimestres, Núms. 2-3, 1955, pp. 11-62] ha reunido en su sección "Los escritores argentinos" seis trabajos en torno a Borges, inclusive la bibliografía ordenada por Ríos Patrón con adiciones ahora de Horacio Jorge Becco. De estos artículos, el más interesante y comprensivo es el de César Fernández Moreno titulado "Esquema de Borges" (pp. 11-31). Los demás, de menos extensión, prefieren estudiar aspectos parciales de su obra. Notamos que Adolfo Prieto es Secretario de Redacción de *Ciudad* pero los críticos que se refieren a su ensayo lo hacen con elogios velados al mismo tiempo que lo refutan disimuladamente. Además, en el mismo número se incluye una agresiva "Nota de Roy Bartholomew" (pp. 93-101) que ataca el libro de Prieto y luego la respuesta de éste (pp. 101-106).[26]

Nuestra glosa bibliográfica, pues, ha pretendido resumir en parte la siempre apasionada crítica sobre Borges y señalar lateralmente unos aspectos generales de la obra de tan excelente literato. Muy exigente consigo mismo y con el lector, hay pocos escritores más conscientes de su propio oficio que Jorge Luis Borges.

ALLEN W. PHILLIPS
Universidad de Chicago.

25 Si bien la influencia de Borges ha sido enorme sin duda, es verdad —y conviene advertirlo— que no se ha convertido en mentor espiritual de las nuevas generaciones argentinas por muchos motivos. Sobre ese aspecto de su personalidad y juicios en parte adversos es interesante el artículo de Emilio Sosa López, "Tendencias de la poesía argentina actual", *Realidad*, V (Núm. 13, enero-febrero 1949), p. 78.

26 Varias veces hemos citado el reciente artículo de Emir Rodríguez Monegal ("Borges: teoría y práctica") y no vacilamos en afirmar que es uno de los trabajos más serios, meditados y completos que hay sobre el escritor. Por su objetividad y penetración esas treinta páginas y pico merecen colocarse al lado de las mejores que se han escrito sobre Borges.

XIIM

Arthur Azevedo e a "Comédia Carioca"

Arthur *Nabantino Gonçalves de* Azevedo (1855-1908),[1] contista e comediógrafo brasileiro de notáveis talentos, foi uma vítima infeliz das circunstâncias e da moda. Teve a sorte lamentável de ser contemporâneo de Machado de Assis e também de ser o irmão mais velho de Aluízio Azevedo, cujos romances e contos, escritos na veia naturalista tão popular nessa época, ofereciam a críticos literários e ao público ledor a idéia e o orgulho de possuir um Zola nacional. Arthur Azevedo escrevia num momento em que tudo o que não fosse sério, tudo o que não abafasse o público com os perfumes acres da nova Musa Trágica era julgado de ordem secundária e indigno de atenção ponderada. Como escrevesse peças cheias de graça e humor picante, isentas de tese e de amargos pessimismos estilo Ibsen, se compreende logo porquê a sua produção teatral, juntament com um grande número de seus contos, de pronto sumiu no Limbo das páginas esquecidas.

Desde criança, Acevedo tinha a idéia fixa de ser artista de teatro. Era um sonho destinado a não se realizar. No Brasil daquêle tempo existiam (e com efeito existiram até a poucos anos atrás) opiniões não muito favoráveis a cerca da "gente do

[1] Num de seus contos, *O Número,* Azevedo fez a seguinte referência ao *h* de seu nome: "Eu tive na minha terra uma namorada que escrevia: 'Meu Artur'. Um dia pedi-lhe que restituisse o *h* a que tinha direito a dignidade orthographica do meu nome, e ella de entao em diante escreveu: 'Meu Hartur'. Creia que por isso nao desmereceu a moça no meu conceito; quem acabou o namoro foi ella e não eu...", *Contos Ephêmeros,* Rio de Janeiro, Garnier, s.d., p. 24.

teatro" Noções, aliás, que as regiões menos sofisticadas da Europa e Norte-América partilhavam com o Brasil. Não se admira, então, que tal ambição "bohêmia" no filho do vice-cônsul de Portugal fosse considerada uma extravagância. Por outro lado, a dramaturgia era uma via estética à qual ninguêm se opunha, e Azevedo, um menino precoce de quinze anos, conformando-se à avença, começou a escrever as suas primeiras peças. Uma destas, segundo afirma Edgard Cavalheiro, teve centenas de representações no Brasil e também em Portugal.[2] Em pouco tempo o ídolo literário do Maranhão, muito moço ainda, e cheio de esperança, apanhou seus manuscritos e seguindo a sua estrela pegou o "ita" rumo à capital.

Azevedo o dramaturgo teve seus momentos de glória. Desde sua chegada no Rio ganhou a estima do público. Suas produções dramáticas brotavam uma depois da outra —*Tribofe, Pum, Véspera de Reis*— *Amor por anexins, A jóia, O badejo* —*A Capital Federal, A filha de Maria Angú*— *Vida e morte* —*O dote*— e êle chegou a ser a figura central do teatro carioca. Seu nome tinha as propriedades de um talismã mágico. Com o nome dêle no cartaz, o empresário podia contar com um teatro que estourava de tão cheio.

Machado de Assis olhava com interesse e simpatia êste êxito que coroava os esforços do teatrólogo nortista. Machado, porêm, tinha o teatro por coisa muito séria. "Tão difficil me parece este genero litterario", escreveu em carta a seu bom amigo o crítico Quintino Bocayuva, "que, sob as difficuldades apparentes, se me afigura que outras haverá, menos superaveis, e tão subtis que ainda as não posso ver."[3] Á luz de tais convicções, Machado viu em Arthur Azevedo muito talento literário mas efêmera aptidão dramática. Para Machado, conhecedor do teatro inglês e francês, estas comédias de Azevedo, que espelhavam com humor satírico mas bonachão a fraqueza humana e certos aspetos risíveis do mundo granfino e do mundo burguês, não haviam de esconjurar o caipora que vinha assombrando o teatro em língua portuguesa desde a morte de Gil Vi-

[2] *As Obras Primas do Conto Brasileiro*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1947.

[3] Machado de Assis, *Theatro*, Rio de Janeiro, W. M., Livraria Martins Editora, 1947.

cente. E assim foi. O público volúvel, farto afinal do teatro nacional, virou mais uma vez a atenção ao estrangeiro. Mas mesmo assim, ao ver-se obrigado a se contentar com o ramo literário menos elegante do conto, Azevedo podia se consolar na lembrança dos sucessos de outrora. Não experimentou a frustração de um Machado de Assis, a quem Bocayuva escreveu: "As tuas comedias são para serem lidas e não representadas". (Machado de Assis, pág. 11).

Como contista, Arthur Azevedo tem sido um pouco mais feliz. A antologia do Dr. Eugenio Werneck (aprovada e mandada adotar nas escolas do Distrito Federal, aprovada pelos conselhos superiores de instrução dos Estados do Rio de Janeiro, Minas, Pará, Paraná, Santa Catarina, adotada na Escola Normal de Belo Horizonte, etc., etc.) tem oferecido a sucessivas gerações de colegiais o deleitável humor das páginas de *O plebiscito*. Barbosa e Cavalheiro também escolheram êste conto para sua valiosa crestomatia, enquanto para sua *Antologia de Contos Brasileiros*, Donatello Grieco elegeu *Um ingrato*, onde o costumado humor do contista se transforma num quase cinismo.

Esporádicamente, em jornais e revistas, publicam-se de novo alguns contos de Azevedo. A maior parte dêles, porêm, são hoje desconhecidos. Mesmo nos últimos anos da vida do autor, já passavam ao olvido, ou porque recreavam uma sociedade "fóra da moda" ou porque careciam do estilo eufuístico que começava a infetar a prosa de seus contemporâneos. O autor mesmo, tendo escolhido o título *Contos fóra da moda* para sua coleção publicada em 1893, tinha irônicamente prognosticado o fato.

Creio que estou antecipando, porque antes, a julgarmos pelas palavras do autor e pelo número das edições dos seus contos, Azevedo o contista gozava de uma popularidade comparável à de Azevedo o dramaturgo. Num pequeno prefácio a primeira edição dos *Contos fóra da moda*, êle escreveu: "A lisonjeira aceitação que tiveram os *Contos possíveis*, anima-me a publicar os *Contos fóra da moda*. Intitulei-os assim, porque sou o primeiro a reconhecer que elles estão inteiramente afastados do actual movimento litterario, isto é, foram escritos sem preocupação de psychologia nem gymnastica de estylo..." Para a segunda edição de 1901, êle acrescentou o seguinte:

"A primeira edição deste livrinho de litteratura amena logrou um éxito com que eu não contava. O editor comunicou-me que em menos de un mez desappareceram todos os exemplares expostos á venda, e a imprensa não foi menos generosa que o publico.

"Apenas um jornalista aggrediu a obra, mas esse mesmo fechava com as seguintes palavras o seu artigo de critica: 'De resto, como simples obra recreativa, os *Contos fóra da moda* têm seu valor especial'.

"Como outro não foi o meu intento senão fazer uma 'simples obra recreativa', bastava essa declaração de uma penna insuspeita para que eu autorisasse esta segunda edição."[4]

Os pareceres contemporâneos, infelizmente, não são bem distintos do que escreveu aquêle jornalista de 1901. Hoje, como ontem, continua inexorávelmente a vetusta discussão dos valores estéticos. E como acontece sempre ao considerarem-se categorias de valores, os absolutistas, apoiados pela tradição, fatalmente hão de saír vitoriosos. Uma obra de arte, segundo o conceito absoluto, tem como função principal a de nos oferecer algum exemplo inspirador, uma verdade universal, ou, nas palavras de Pierre Louys, "uma profundidade de emoção humana". Porisso, imagino, a grande maioria dos contistas, conscientes de certas limitações genéricas, e desejosos de criar uma obra digna de ser chamada "arte", têm procurado evocar um ambiente trágico. Na luta: homem-natureza, têrmo dialéctico que peço emprestado a Floriano Gonçalves,[5] êles têm preferido mostrar o homem vencido pelas forças superiores. Nem toda tragédia é cósmica, porêm, nem é sempre triste a vida do homem. Para Azevedo, o mundo carioca que êle observava e imortalizava em seus contos foi um rico tecido de risos e lágrimas, de franquezas e vaidades, de pequenos triunfos, e derrotas não menos amargas por serem menores. E sua arte é singela, tão singela como seus temas.

[4] Os trechos citados sao da terceira edição: Rio de Janeiro, Garnier, 1908.

[5] Veja-se o seu "Ensaio de Interpretação" em Graciliano Ramos, *Caetés*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

Ao avaliar o talento de Arthur Azevedo, Edgard Cavalheiro respeita primeiro os conceitos solenes dos absolutistas, mas depois tempera um pouco a sentença por aditar um elogio:

"Pode-se discutir o valor da sua obra. E' inegável, porêm, que, no ramo que escolheu e cultivou com tanta graça e espíritu, êle foi um mestre".[6] José Osório de Oliveira se exprime de uma maneira mais direta. Diz em prefácio a sua segunda antologia. *Contos do Brasil*: "omiti, por um preconceito contra os escritores ligeiros, Arthur Azevedo, embora alguma coisa do autor dos Contos Efémeros, merece sobreviver. . ."[7]

O antologista tem direito a suas proferências, como aliás todos nós as temos. São muitos os que se enfastiam do teatro dos Alvarez Quintero com seus cuadros tão alegres de tipos e costumes andaluzes. Outros tantos há para quem o mundo neo-Restauração de Wilde é uma coisa morta, e os contos de Maupassant, pelo menos os que não vestem o indumento irônico-trágico de *La ficelle*, *La parure*, ou *Boule de Suif*, lhes produzem enorme cansaço. E' uma questão de preferências, as quais não impugnam de forma alguna a integridade estética da obra rejeitada. Mas a questão do valor discutível dos contos de Azevedo merece a nossa ponderação. Porquê serão de valor discutível? Será por causa da nota humorística ou a feição irônica que anima muitos dêles? Se for assim, que é que diremos de Machado de Assis e seus contos como *Almas agradecidas*, *O segredo de Augusta*, *Quem conta um conto. . .*, *Curta história*, *O relógio de ouro*, *Aurora sem dia*, *A Igreja do Diabo?* Com certeza podemos repetir o que disse Barretto Filho a respeito do humor machadiano; "Machado tem, desde cedo, a intuição de que o humor e até a sátira podem servir como um poderoso reactivo para galvanizar o interesse; mas essa intuição confusa ainda está longe de desenvolver todas as suas virtualidades, por timidez na sua utilização e por insciencia da maneira exacta de applica-la. Sente-se que não é um humorista por índole, e a sua graça chega muitas ve-

[6] *Evolução do Conto Brasileiro*, Os Cadernos de Cultura, no. 74 (Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura), Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1954; p. 103.

[7] Veja-se seu ensaio "Machado de Assis", em *Revista do Brasil*, Anno IV, 3ª phase, no. 36, maio, 1941; p. 103.

zes ao mau-gosto."[8] E como Barretto Filho, não lhe desprezamos nem o humor nem a sátira, mas sim notamos com pena, o fracasso destas primeiras tentativas de índole jocosamente satírica, das quais *Miss Dollar* e *A Mulher de preto* são ótimos exemplos. No caso de Azevedo, longe de desprezar a sátira e o humor de suas páginas havemos de estimar o jeito com que aproveita "esses poderosos reactivos".

Esta questão do valor discutível dos contos de Arthur Azevedo faz o pensamento voar rumo a novas comparações —Lima Barreto, *O homem que sabia javanês;* Monteiro Lobato, *O fígado indiscreto, O colocador de pronomes;* Mario de Andrade, *Menina de olho no fundo;* Alcântara Machado, *Miss Corisco.* Todos são exemplos honrados do gênero satírico-cômico e para todos êles o leitor achará paralelos, modestos mas respeitáveis, entre os contos que formam o conteudo de *O dia de finados, Contos efêmeros, Contos possíveis, Contos fóra da moda,* ou *Contos cariocas.*

Ora é certo que *O plebiscito,* esse cuadro encantador de uma família carioca, onde Azevedo nos apresenta uma miniatura da vida burguesa do século passado, é da casta dos Quintero (penso logo nessa pequema jóia dêles, *El patio).* E tal vez tenha interesse notar que as duas *Cenas da vida carioca* de Marques Rebelo, sendo uma elaboração do mesme estilo e técnica empregados em O plebiscito, bem poderiam ser rejeitadas também por serem "ligeiras".

Há outros exemplos onde a veia espirituosa de Azevedo atinge um degráu comparável ao de *O plebiscito.* Em *Romantismo,* o contista não sómente ridiculiza toda a geração dos Rodolfos e Alfredos, mas esboça um retrato da adolescência universal. Aquí o estilo e o espírito trazem fortes lembranças de Mesonero Romanos e seu conhecido ensaio sobre um rapaz cujas idéias romanescas lhe têm aturdido o juizo. E' um conto singelo, um pequeno estudio psicológico onde não há nem mensagem filosófica nem intenção didáctica. E', se quiser, um conto ligeiro, e ligeiro é também *Os cacaréos,* onde o Freitas, comerciante jubilado, cae na mania dos leilões, e para desespêro da esposa enche

[8] José Osório de Oliveira, *Contos do Brasil,* selecção, prefácio e notas; *Antologias Universais,* XII, Lisboa, Portugália, s.d.

a casa com o resultado de suas pechinchas— até a velha se entender com o leiloeiro; desaparecem cómodas, canapés, cadeiras. mas alguns dias depois, após o Freitas ter dito misteriosamente a dona Sérvula, "Fiz hoje uma pechincha como ainda não tinha feito nenhuma!", voltam os mesmos cacaréos ...e outros mais.

Quase triviais são *Sua Excellencia, Confissão de uma noiva, O cuscus* e *Pipi*. Trata o primeiro de um pequeno funcionário subalterno obrigado a colaborar com sua excelência, o presidente, num jogo de salão; no segundo uma moça com sonhos de literata, escreve anônimamente uma fantasia atrevida baseada nas confidências de uma amiga recem-casada, e envia a obra a um jornal; sua ambição literária morre quando seu pai esconde a folha, explicando que vem nela "uma história muito inmoral intitulado *Confissão de uma noiva; O cuscus* descreve as proezas pantagruélicas de um gulosão capaz de ter ameaçado o abastecimento alimentício das bodas de Camacho. O último conto refere a inocente indiscrição de uma criança. São contos anedóticos, e se tivesse de se apoiar nêles, o valor da obra de Azevedo nem seria discutível.

Mas, um crítico que se limitar a estudar a-tôa vários exemplos isolados da obra de Azevedo, não adquirirá a perspetiva imprescindível a quem pretender descobrir o segredo da arte do contista. Azevedo, realista equilibrado, observava o Rio vitoriano desde o alto do Corcovado. Na sua visão entravam incidentes ligeiros, cenas risíveis ou irônicas da vida quotidiana dessa humanidade carioca. E no seu panorama Azevedo observava tragédias, não as enormes, violentas tragédias cósmicas, mas sim as pequenas que são reservadas especialmente pelas classes médias e essas almas condenadas a viverem nas margens da sociedade granfina: *O Contrabando*, onde o Geraldo se acha incapaz de aliviar na paixão a dor da viuvez e da morte de uma filha querida; *A "Dona Branca"*, uma história motivada por elementos que encontramos nas peças de um García Lorca, mas que Azevedo apresenta nos meios-tons do drama interior; *Questão de honra*, que é um amargo estudo de carateres fracos e irresponsáveis, em que o passatempo predileto do marido é brunir as unhas, e sua esposa, porque não tem os quinhentos milréis necessários para comprar um vestido (é uma questão de honra

porque a Laurita Lobo também quer ficar com êle) se vende a um admirador; *Coincidência*, onde a lembrança do primeiro amor, terminado brutalmente pelo destino, vem estragar a alegria da esposa. Todos representam muito bem os aspetos negros e cinzentos que dão relêvo às cores mais alegres da *comédie humaine*. Os contos de Azevedo em conjunto forman um magnífico cuadro panorámico da Cidade Maravilhosa, a qual, com ser uma projeção da vida urbana da Europa, conservava, todavia, um caráter bem distinto. Em seu nível modesto, Azevedo fez pelo seu Rio de fins do século o que Manuel Antônio de Almeida tinha feito pelo Rio "no tempo do rei".

Eu acho, porêm, que o principal valor dos contos de Azevedo está na técnica de sua composição. Machado de Assis, grande admirador e até discípulo de Edgar Allan Poe, reconheceu no conto um gênero artístico, simples e fácil nas aparências, mas que na realidade oferece problemas e dificuldades comparáveis aos das demais categorias literárias. Arthur Azevedo, ainda mais que Machado, confirma em seus contos as teorias de Anton Chekhov sobre o conto e o teatro, e as convenções semelhantes que governam ambos os gêneros. Azevedo, o único dramaturgo de mérito de sua geração, trouxe aos seus contos a impressão de uma ação imediata. O leitor observa desde sua cadeira de braços a tragi-comédia da vida burguesa, representada num palco engenhosamente disfarçado pela ilusão da realidade, esse elemento tão desejável mas tão esquivo. Azevedo soube criá-la para os seus leitores porque se empenhava em apresentar com reticência a situação ou a ação, sugirindo em vez de afirmar. O conteudo descriptivo é discreto, limitado ao mero essencial; pois o contista, mestre do diálogo natural e verossímil, e consciente das virtudes dêste aspeto técnico, o favoreceu nas suas narrações, e, ao favorecê-lo, deu vida e substância a seus personagens. Anticipou nisso o gênio de Hemingway (*The Killers*) e John Collier cujo conto, *The Tender Age* (publicado no *New Yorker* de 10 de março de 1956), é um exemplo recente de um conto inteiro escrito em diálogos.

Azevedo, respondendo a seus instintos de dramaturgo, cultivou o efeito dramático nos seus contos, e trouxe a êles quase automáticamente uma nítida e natural simplicade de estilo. Num

momento em que a maior parte dos prosistas e poetas brasileiros escreviam numa linguagem cada vez mais ornamentada e artificial, a honestidade estilística de Arthur Azevedo era um farol de bom senso e de bom gosto. Os quadros às vezes nostálgicos com que imortalizou esse mundo urbano do Brasil de fins do Império e princípios da República, a técnica instintiva que contribuiu a um gênero nascente, a naturalidade e singeleza de estilo tão necessárias numa época em que a artificialidade parnasiana atenuava a fé do leitor brasileiro na literatura nacional, são *valores indiscutíveis* que fazem Arthur Azevedo merecedor de um nicho honrado no desenvolvimento do conto brasileiro.

C. MALCOLM BATCHELOR
Yale University

José Martí y la expresión paralela de prosa y verso

En el estudio de Martí poeta tal vez no reciba el crítico una impresión más profunda y permanente que la de su honda raíz vital.[1] En realidad todo su canto es un manar de vida y, por consiguiente, toda su vida un hontanar de versos. El hombre se descubre siempre tras el bardo; la existencia se evidencia indefectiblemente tras el canto. En los primeros tiempos —*Ismaelillo*, *Versos libres* (1882) — predomina un mayor ambiente de irrealidad poética, aunque sean objeto de inspiración el hijo y el choque del ensueño con la realidad hiriente. Pero en los *Versos sencillos* (1891) lo vivido se diluye apenas conservándose en concreción tal de acontecimientos personales que un número considerable de poemas responde a situaciones bien conocidas de la vida del autor. A veces las raíces llegan tan a lo hondo que, ignorantes de ciertos detalles biográficos, perdemos contacto con el hombre para quedarnos sólo ante la esfinge. Y sin embargo, el motivo vital parece estar siempre presente, véamoslo o no, germen creador y de luz. El mismo Martí nos lo dice en más de una ocasión. En esa biografía poética final de los *Versos sencillos*, paralela a la humana del comienzo, exclama:

> Yo te quiero, verso amigo,
> Porque cuando siento el pecho

[1] "...en nadie ha sido la vida como en él, substancia poética de posibilidades preciosas en la transfiguración que es siempre el poema auténtico", Concha Meléndez, "El crecer de la poesía de Martí", *Asomante*, 3 (1953), 29.

XUM

Ya muy cargado y deshecho,
Parto la carga contigo.[2]

Y en carta a la madre, al mencionar el ejemplar de su obra que le envía, dice:

Lea ese libro de versos... Es pequeño—es mi vida. II, 1801)[3]

Como consecuencia natural de esa actitud son muy significativos aquellos versos iniciales de doble localización moral y espacial:

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma, (II, 1351).

porque en ellos surge, desde las primeras palabras, el hombre íntegro, de alma desnuda, como en una magnífica llamarada súbita.

Bien se deduce que quien estudie los *Versos sencillos* sin la antorcha de su vida y de su propia —prosa íntima y pública— es náufrago de la niebla. Al Martí de los *Versos sencillos* lo complementa el Martí de la prosa. Su epistolario, sus piezas oratorias, sus trabajos periodísticos, y en general toda su obra, constituyen una mina exegética de inapreciable valor. En ocasiones se advierte, sencillamente, la persistencia de una idea; otras veces se revela la noticia biográfica necesaria para la comprensión cabal de un poema; y hasta casos hay en los que se puede seguir el desarrollo de una imagen imprescindible para la interpretación acabada de la composición. Mas, en una forma

[2] *Obras completas*, La Habana, Editorial Lex, 1946, II, 1363. Las citas que siguen son de la misma edición.

[3] En el prólogo de *Ismaelillo*, dedicado al hijo, escribe:

Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. ...Cuando he cesado de verte en esa forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón. (II, 1340).

Y en el de los *Versos libres:*

Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros—. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente: sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida.

No zurcí de éste y aquél, sino sajé en mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. (II, 1364).

u otra, puede sentir el lector la presencia de un girón emotivo arrancado a la vida.

Entre los muchos casos que podrían citarse de la más simple, aunque invariablemente, estrecha, correspondencia de prosa y verso, recordemos algunos ejemplos significativos:

...los horribles días de Enero que llenaron de cadáveres asesinados la calzada de Jesús del Monte y las calles de Jesús María y los que mi madre atravesó para buscarme, y pasando a su lado las balas, y cayendo a su lado los muertos... Era mi madre: fue a buscarme en medio de la gente herida, y las calles cruzadas a balazos, y sobre su cabeza misma clavadas las balas que disparaban a una mujer, allí en el lugar aquel donde su inmenso amor pensó encontrarme. [1875] (I, 62).

El enemigo brutal
Nos pone fuego a la casa:
El sable la calle arrasa
A la luna tropical.
Pocos salieron ilesos
Del sable del español:
La calle, al salir el sol,
Era un reguero de sesos.
Pasa, entre balas, un coche:
Entran, llorando a una muerta:
Llama una mano a la puerta
En lo negro de la noche
No hay bala que no taladre
El portón: y la mujer
Que llama, me ha dado el ser:
Me viene a buscar mi madre.
(II, 1359)

El hombre íntimo está muerto y fuera de toda resurrección, que sería el hogar franco y para mí imposible, adonde está la única dicha humana, o la raíz de todas las dichas. Pero el hombre vigilante y compasivo está aún vivo en mí, como un esqueleto que se hubiese salido de su sepultura; y sé que no le esperan más que combates y dolores en la contienda de los hombres... [1894] (II, 1802).

Yo tengo un amigo muerto
que suele venirme a ver:
Mi amigo se sienta, y canta:
Canta en voz que ha de doler...
"El corazón es un loco
"Que no sabe de un color:
"O es su amor de dos colores,
"O dice que no es amor...
"Corazón que lleva rota
"El ancla fiel del hogar,
"Va como barca perdida,
"Que no sabe a dónde va".
En cuanto llega a esta angustia
Rompe el muerto a maldecir:
Le amanso el cráneo: lo acuesto:
Acuesto el muerto a dormir.
(II, 1354)

En mí hay una especie de asesinado, y no diré yo quién sea el asesino. [1883] (II, 1806).

Yo que vivo, aunque me he muerto,...
(II, 1358)

"...yo no hablo de mis penas personales, porque aunque me han dado la puñalada de muerte, no pienso en ellas. ...Lo que casi me ha sacado la tierra de los pies es el peligro en que veo a mi tierra..." [1889] (II, 890).

He visto vivir a un hombre
Con el puñal al costado,
Sin decir jamás el nombre
De aquella que lo ha matado
(II, 1315)[4]

¡Penas! ¿Quién osa decir
Que tengo yo penas? Luego,
Después del rayo, y del fuego,
Tendré tiempo de sufrir.
(II, 1360)

Todo tiene la entraña fea y sangrienta: es fango en las artesas el oro que el artista talla luego sus joyas maravillosas; de lo fétido de la vida saca almíbar la fruta y colores la flor; nace el hombre del dolor y la tiniebla del seno maternal... [1891] (I, 702).

Todo es hermoso y constante,
Todo es música y razón.
Y todo, como el diamante,
Antes que luz es carbón.[5]
(II, 1351)

Otros lamenten la muerte necesaria: yo creo en ella como la almohada y la levadura, y el triunfo de la vida... La amapola roja y más leve crece sobre las tumbas desatendidas. El árbol que da mejor fruta es el que tiene debajo un muerto. [1891] (I, 37-38).

Yo sé que el necio se entierra
Con gran lujo y con gran llanto,
Y que no hay fruta en la tierra
Como la del camposanto.
(II, 1352)

¡Allá está, [Cuba] herida en la frente, herida en el corazón, presidiendo, atada a la silla de tortura, el banquete adonde las bocamangas de galón de oro ponen el vino del veneno en los labios de los hijos que se han olvidado de sus padres! ¡Y el padre murió cara a cara al alférez, y el hijo va, de brazos con el alférez, a podrirse a la orgía! [1891] (I, 706).

Por la tumba del cortijo
Donde está el padre enterrado,
Pasa el hijo, de soldado
Del invasor: pasa el hijo.
El padre, un bravo en la guerra,
Envuelto en su pabellón
Alzase: y de un bofetón
Lo tiende, muerto, por tierra.
(II, 1359)

Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas

[4] Para el motivo del puñal recuérdese también la composición XXXV.
[5] En los *Versos libres* había expresado así esta idea:

Naturaleza, siempre viva; el mundo
De minotauro yendo a mariposa. (II, 1386).

Venenosas de sus dueños!
...¡Que comen
Juntos el pan del oprobio,
En la mesa ensangrentada!
(II, 1363)

¡...el hijo que tengo, si me le falla a su país, o me lo engaña u oscurece, ni es mi hijo, ni lo defiendo contra mi patria. [1894] (I, 220).

Para modelo de un dios
El pintor lo envió a pedir:
¡Para eso no! ¡para ir,
Patria, a servirte los dos!...
Vamos, pues, hijo viril:
Vamos los dos: si yo muero,
Me besas: si tú... ¡prefiero
Verte muerto a verte vil!
(II, 1360)

Si en fragmentos como los anteriores se advierte, en forma más o menos acentuada, un indudable paralelismo de ideas, imágenes o temas, no siempre puede verse en ellos ejemplos de evolución, y culminación, de un tema poético. Los más son casos de honda reacción emotiva expresada primero en prosa y luego en verso, o viceversa. Aunque hay también recuento de lo vivido o sentido. Pero en otras ocasiones semejantes correspondencias parecen ser la elaboración de una idea que llega, finalmente al verso. Con aquella angustia tan suya por las impurezas y sordideces que se veía obligado a presenciar y a sufrir le escribía Martí a Manuel Mercado en 1886:

> Yo estoy, mire que así me siento, como una cierva acorralada por los cazadores en el último hueco de la caverna. Si no cae sobre mi alma algún gran quehacer que me la ocupe y redima, y alguna gran lluvia de amor, yo me veo por dentro, y sé que muero. (II, 862).

El mismo año añadía:

> Mi consulado, que me venía ayudando, se me acaba el mes próximo. Si no me saca V. por sobre su cabeza en esto de los diarios, tendré de nuevo —sin que nadie, eso sí, note mi desfallecimiento— que acudir a una colocación vulgar de comercio, de muchas horas y retribución mezquina, a donde vuelva mi vida a lo que ha sido en estos tiempos últimos, avena de pesebre, a que se la coman los caballos. Lo que me entristece no es sino que en esa profesión,

> como acá se ejerce, y en la condición ruin de empleado menor en que tendría yo que volver a ejercerla, cada detalle ¿por qué no decirlo? me subleva y aturde, y vivo como acorralado y apaleado, y la brutalidad, deshonestidad y sordidez que veo a mi alrededor y de que tengo que ser instrumento me imponen, —creo que ya se lo he dicho a V. porque es verdad— como una cierva, despedazada por las mordidas de los perros, que se refugia para morir en el último tronco. ...Trabaje por mí, que esta alma mía no se ha hecho para extinguirse tan a oscuras y por tan pobres razones. (II, 864-865).

Ignorado por el materialismo y la incomprensión que lo rodean la imagen tenaz de la cierva acorralada se combina aquí con la agonía creciente de pasar por la vida sin hacer obra grande. En cuanto al tema inicial, de la prosa íntima salta a la pública. Y un año más tarde, en artículo para *La Nación*, se expresaría así:

> El alma, es verdad, va por la vida como en la cacería la cierva acorralada, sin tiempo para despuntar los retoños jugosos, o aspirar el aire vivífico, o aquietar la sed en aquel arroyuelo del bosque... En cuanto el alma asoma, un escopetazo la echa abajo: para vivir, hay que esconderla donde no nos la sospechen, y en las horas de soledad, en las horas de lujo, sacarla a la luz tenue, como el relicario que guarda la efigie de la mujer querida, y llorar sobre ella, acariciarle la cabellera pegada a las sienes, aquietarle la mirada ansiosa, y decirle con la voz de los desesperados: "¿cuándo acabaremos, oh alma?" (I, 1016).

En todo esto está ya como madura, con la emoción hecha palabra, la materia poética. Al verso llega, lógicamente, en expresión estilizada y precisa:

> Yo sé de un gamo aterrado
> Que vuelve al redil, y expira,—
> Y de un corazón cansado
> Que muere oscuro y sin ira. (II, 1352)[6]

[6] La oscuridad del talento desconocido, obligado a menesteres ruines, es en Martí tema frecuente y halla también forma en la poesía XXIV. Tanto éste como el de la cierva acorralada aparecen con frecuencia en los *Versos libres*. Recuérdense, entre otras, las composiciones tituladas "Media Noche", "Homagno", "Aguila blanca" y "A los espacios".

¡Cuánto dolorido vivir, y pensar, tras esa pequeñez de cuatro versos!

Semejante itinerario puede trazarse en cuanto al panteísmo, a veces cristiano, del autor. En su artículo sobre "Emerson" (1882) surge en prosa de homenaje emocionado:

> Para él no hay cirios como los astros, ni altares como los montes, ni predicadores como las noches palpitantes y profundas. (I, 1056).

Dos años después repite conceptos semejantes sobre el poeta y orador uruguayo Juan Carlos Gómez:

> Para él no hubo más ejemplo digno de ver de rodillas al hombre que la Naturaleza; y vivió comido de sueños del Cielo y amores humanos. (II, 38).

Y en 1887 reaparece en su comprensivo estudio de Walt Whitman:

> Mide las religiones sin ira; pero cree que la religión perfecta está en la Naturaleza. La religión y la vida están en la Naturaleza. (I, 1139).

De idéntico molde ideológico sale esta brillante descripción del templo de la naturaleza:

Busca el obispo de España
Pilares para su altar;
¡En mi templo, en la montaña,
El álamo es el pilar!
Y la alfombra es puro helecho,
Y los muros abedul,
Y la luz viene del techo,
Del techo de cielo azul.
. . . . . .
Brillan las grandes molduras
Al fuego de la mañana,
Que tiñe las colgaduras
De rosa, violeta y grana.
. . . . . .
¡Díganle al obispo ciego,
al viejo abispo de España
Que venga, que venga luego,
A mi templo, a la montaña! (II, 1352)

Semejante panteísmo representa en esta poesía una porción notable de su sentido general de identificación con los aspectos más puros, menos adulterados, del universo. Pero en la siguiente, limitado su sentido de pureza al tema del amor, aparece en la delicada expresión de la mujer ideal, refinada y sensible, que evoca el poeta:

"Nunca más altos he visto
Estos nobles robledales:
Aquí debe estar el Cristo,
Porque están las catedrales".
"Ya sé dónde ha de venir
Mi niña a la comunión;
De blanco la he de vestir
Con un gran sombrero alón". (II, 1353)[7]

De las composiciones que aparecen en los *Versos sencillos* ninguna posee acaso un mayor caudal aclarativo, o simplemente paralelo, en prosa, que "los hombres de mármol" (XLV). En estilo muy similar al con frecuencia alucinado de los *Versos libres*, se utiliza el tema de estatuas que reaccionan con ira ante quienes insinúan la muerte del espíritu heroico:

Sueño con claustros de mármol
Donde en silencio divino

[7] Los antecedentes más lejanos de estas composiciones están probablemente en las enseñanzas del gran maestro de Martí, Rafael Mendive, cuya "Oración de la tarde", de 1854, ofrece interesantes semejanzas:

Alcemos nuestro templo en la montaña,
Teniendo por techumbre el ancho cielo,
Por luz la estrella, por alfombra el suelo,
Y un árbol por altar.
El ámbar de la flor será el incienso,
Y el suspiro del viento en lejanía
La plegaria de paz que a Dios envía
Contrito corazón.
Del órgano sagrado el grave coro
La música será de los torrentes,
Y el canto de las aves inocentes
La mística oración.

Poesías de D. Rafael Mendive, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, 70.

Los héroes, de pie, reposan:
. . . . . .
. . . ¡Dicen,
Oh mármol, mármol dormido,
Que ya se ha muerto tu raza!"
Echame en tierra de un bote
El héroe que abrazo: me ase
Del cuello: barre la tierra
Con mi cabeza: levanta
El brazo, ¡el brazo le luce
Lo mismo que un sol!: resuena
La piedra: buscan el cinto
Las manos blancas: del soclo
Saltan los hombre de mármol! (II, 1362-1363)

Aunque fácilmente puede captarse el sentido general del poema es muy probable que con frecuencia escape el más personal que le da la expresión clave "hombres de mármol". Y con ello toda la realidad, la emoción y la angustia patrióticas que dan origen a la composición. Es decir, su más cabal sentido poético. El ritmo entrecortado, expresivo del ansia, la pasión y el miedo que crean esos versos es, sin duda, parte muy fundamental de su sentido y emotividad; y tanto el uno como la otra provienen, precisamente, de la profunda significación humana e histórica que para el poeta tiene la imagen original.

En la obra de Martí es siempre bien evidente la importancia del culto heroico para la supervivencia de toda nacionalidad. "Honrar héroes, los hace", (I, 1523) había dicho, y también: "Se afirma un pueblo que honra a sus héroes". (II, 43) Para la Cuba de entonces, nacionalidad aún no devenida estado, pero con la urgencia irrefrenable de su evolución hacia esa meta, la necesidad de tal culto adquiere proporciones dramáticas, incrementadas por indiferencias, rivalidades y ambiciones inconfesables. El poeta, visión, ejemplo y prédica, no puede ser sino una llama enhiesta de agonía y deber. Sin tregua actúa, habla y escribe. Por eso los varios y dispersos elementos que crean la imagen y la idea de los "hombres de mármol" se pueden encontrar con significativa frecuencia por la época en que van a concebirse, y aparecer, los *Versos sencillos*, entre los años 1888 y 1892.

El vocablo "mármol" lo usa Martí algunas veces como

sinónimo de riqueza y posición social; por lo que refiriéndose a los iniciadores de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) —terratenientes y hombres adinerados en su mayoría— lo emplea en más de una ocasión:

> ...a los lindoros que desdeñan hoy esta revolución santa cuyos guías y mártires primeros fueron hombres nacidos en el mármol y seda de la fortuna... [1891] (I, 705).
> ¡Uno es, pues, en los que pisan el mármol y los que pisan el tablado, aquel espíritu de redención... que... se exhaló... de la carne mortal de nuestros padres! [1892] (I, 547).

Esas raíces semánticas tiene la expresión central de la composición que estudiamos; pero hay formas de mayor elaboración que están, temática y poéticamente, más cercanas. Recordemos las siguientes:[8]

> ...los héroes del 10 de Octubre...
> ¡Oh, sí! aquellos tiempos eran maravillosos. Ahora les tiran piedras los pedantes, y los enanos vestidos de papel se suben sobre los cadáveres de los héroes, para excomulgar a los que están continuando su obra. ¡De un revés de las sombras irritadas se vendrán abajo, si se les quieren oponer, los que tienen por única hueste las huestes de las sombras... [1889] (I, 370).

> Otros llegarán sin temor a la pira donde humean, como citando con la hecatombe, nuestros héroes: yo tiemblo avergonzado: tiemblo de admiración, de pesar y de impaciencia. Me parece que veo cruzar, pasando lista, una sombra colérica y sublime, la sombra de la estrella en el sombrero; y mi deber, mientras me queden pies, el deber de todos nosotros, mientras nos queden pies, es ponernos en pie, y decir: "¡presente!" [1890] (I, 376).

> Y es lo primero este año, porque ha pasado por el aire una que otra ave de noche, proclamar que nunca fue tan vehemente ni tan tierno en nuestras almas el culto de la Revolución ...¡Ah, los días buenos...! ¡ya me parece ver brillar el sol sobre las estatuas de los héroes, y sobre el pórtico de palmas de mármol! [1891] (I, 384-289).

[8] Los párrafos citados se han tomado de discusiones conmemorativas de la Guerra de los Diez Años.

Tales son los ingredientes y hasta la trabazón de ideas del poema XLV. Si la imagen central, o su expresión más sintética, no se halla presente, había salido ya, sin embargo, de la pluma de Martí, antes de que pronunciara los discursos anteriores. En 1888, en artículo titulado "Céspedes y Agramonte", se encuentra, al final de un párrafo sobre el primero, en los términos siguientes: "En tanto, ¡sé bendito, hombre de mármol!" (I, 516) Y su forma definitiva estará representada por una dedicatoria cuya fecha desconocemos, pero que consideramos posterior, en la que la idea, ya ampliada como en el poema, encierra a todos los héroes de la Guerra Grande. Dice así: "A Fernando López de Queralta, que peleó con los hombres de mármol. Su amigo envidioso. José Martí." [9]

Sin el conocimiento de las citas que preceden no es posible captar toda la emoción patriótica, toda la angustia cívica que inspiran al autor. Contra timoratos y desleales, para hombres de frente alta y espíritu decidido se escribió el poema.

¿Es que Martí trata o madura sus imágenes en la prosa antes de llevarlos al verso? Temeridad sería una respuesta afirmativa al respecto cuando los fragmentos citados en este trabajo no confirman tal cosa. Aunque con frecuencia el tópico metafórico surge en la prosa oratoria o epistolar, no es siempre así. Ni, por otra parte, el verso es invariablemente, el fin de la jornada. Para el lírico insomne que había en Martí el proceso de la creación poética no podía ser sino obra incesante de creación o recreación. Y el medio de expresión literaria, si no completamente indiferente, había de resultar al menos bastante secundario. Sí puede hablarse de temas e imágenes favoritos, o relacionados con ciertas experiencias emocionales, que el escritor trabaja y renueva a cada recurrencia de su estímulo. De ahí ese paralelismo, ese trasiego como de vasos comunicantes, entre prosa y verso. Lo que igualmente queda como hecho incontrovertible es la intensidad y claridad poco usual con que su obra toda, y en particular su producción poética, va surgiendo como resonancia lírica de la existencia cotidiana. En Martí, más que en otro autor alguno, la poesía es constante autobio-

9 "Una carta de Néstor Carbonell a Lizaso", *El mundo* (La Habana), septiembre 13, 1949. López de Queralta fue veterano de la Guerra de los Diez Años.

grafía espiritual que, paradójicamente, se abraza más a la vida cotidiana a medida que el hombre se aproxima más a la muerte. Hay en ella una evidente urgencia de confesión personalísima que se acentúa y diafaniza con los años. De modo que el torrente de visiones singulares, tumultuosas, de la juventud, desemboca al fin en los *Versos sencillos*, remanso como de síntesis y recuento de grandes dolores y grandes esperanzas.

OTTO OLIVERA
Syracuse University

Tributo a Mariano Latorre

El 10 de noviembre de 1955 dejó de existir en Santiago de Chile, don Mariano Latorre Court, víctima de una antigua afección cardíaca que le había mantenido recluído en reposo en su hogar. La noticia del deceso causó consternación en la docencia y en los círculos culturales que habían venido admirando al notable prosista chileno a través de su continuada obra literaria. Instituciones como el PEN Club, la Sociedad de Escritores, el Círculo de Periodistas, la Sociedad Nacional de Profesores, el Sindicato de Escritores, la Sociedad de Autores Teatrales, la Agrupación de Intelectuales, la Sociedad del Libro Americano, así como el Consejo de Profesores del Liceo Valentín Letelier se reunieron extraordinariamente para dejar constancia del pesar que sentían por la desaparición del estimado escritor y maestro. La Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, al conocer el fallecimiento del ex catedrático y director del Instituto Pedagógico, dispuso el traslado del extinto a la Casa Central Universitaria y designó a su decano, señor Eugenio Pereira Salas, para despedirlo antes de que el cortejo partiera al cementerio, y al director del Instituto Pedagógico, don Egidio Orellana, para usar de la palabra en los actos de sepultación. El Ministro de Educación, señor Tobías Barros, acompañado del subsecretario, señor René del Villar, presentó las condolencias oficiales del Gobierno a la familia y a la Universidad de Chile.

La personalidad de don Mariano Latorre Court bien se merecía estos honores y demostraciones de pesar por su destacada actuación como educador, crítico, ensayista y novelista del campo chileno.

Nacido el 4 de enero de 1886 en Cobquecura, provincia del Maule, pasó los primeros años de su infancia en su pueblo natal, donde la ocupación principal de los habitantes es la pesca, y en las inmediaciones maulinas donde abundan los huasos chilenos.

> Es posible que sus primeras impresiones de niño, al observar la vida de los pescadores y marineros, se hubiesen grabado en su mente para siempre. Así pues, se explica su admiración profunda por el campo, el puerto y la cordillera de nuestra nación.[1]

Sus padres, él de origen vasco, La Torre, y ella de ascendencia francesa, le enviaron a cursar humanidades en los Liceos de Valparaíso y de Talca y luego a estudiar leyes en la Universidad de Chile. Finalmente ingresó al Instituto Pedagógico, donde en 1926 obtuvo su título de profesor de castellano.

De esta etapa de la vida de don Mariano, la escritora argentina Julia García Games nos ha dejado una simpática estampa:

> Mariano es hijo de su esfuerzo. Su padre lo hubiera querido abogado, la vida lo hizo maestro y literato. Su espíritu demasiado volandero, no podía concentrarse sobre la abstracción de los códigos o penetrar las consideraciones constitucionales o administrativas. Durante las clases escribía prosas líricas o se apasionaba por la lectura de los discípulos de Zola, que por esos años era la escuela de los novelistas. Buscaba con especial deleite la lectura de Daudet y de Maupassant, y dominado por el entusiasmo, trazaba a su vez las líneas de algunos cuentos y de varias novelas.[2]

La muerte de su padre lo obligó a enfrentarse con la dura realidad de la vida teniendo que dejar sus divagaciones para buscar un medio apropiado que le permitiera subsistir y cultivarse a la vez. Un condiscípulo suyo, Enrique Escala,

[1] *Mariano Latorre, Vida y obra — Bibliografía — Antología.* New York, Hispanic Institute in the United States, 1944, pág. 11. (Trabajo firmado por Magda Arce).

[2] Julia García Games, *Cómo los he visto yo*, Santiago de Chile, Nascimento, 1930, pág. 131.

es quien entonces le sugiere que se dedique a la pedagogía agregando con la sinceridad propia de un amigo:

> No es una carrera muy consoladora pero está de acuerdo con su temperamento. Tengo la seguridad que hará de usted un excelente profesor de literatura.
>
> El mismo, ha escrito Latorre, me presentó a don Enrique Rivera, vice-rector, entonces del Instituto Nacional. Dos días después era su ayudante, en la pequeña oficina del viejo liceo tradicional. Nuestra amistad no se trizó, a pesar de que el ayudante no ayudaba mucho en las funciones burocráticas y gastaba, según la expresión de don Enrique Rivera, el papel de la oficina, en novelas de problemático valor.[3]

En su carrera administrativa fue inspector, bibliotecario y maestro de Liceo sirviendo desde 1928 hasta 1949, año en que se jubiló en las cátedras de literatura hispanoamericana y chilena en el Instituto Pedagógico, plantel del cual llegó a ser director. Es de anotar que Latorre reemplaza a don Carlos Mondaca en el desempeño de su cátedra, siendo todavía estudiante y que su nombramiento en propiedad se cursa años después. Al comentar la publicación de *Chilenos del mar*, don Augusto Santelices, por aquellos años alumno de Latorre, hace una vívida pintura del joven maestro:

> Mariano Latorre, alto, balanceándose como un mástil, llegaba siempre apresurado; arriba una mano sujetando los libros bajo el brazo, y la otra retorciendo implacablemente los bigotes color pelo de choclo; abajo las piernas, alejándose hacia los lados y hacia adelante, en unas zancadas, transversales, tragaleguas. Nosotros teníamos la idea de que estaban celosas o divorciadas entre sí, acaso por una cuestión de pantalones, y esta idea se hizo evidencia, cuando un día, al encaramarse una sobre la otra, advertimos que vestía cada una por su cuenta, es decir, llevaba calcetines de distinto color.[4]

Sus labores docentes en el Instituto Pedagógico y en el Liceo Valentín Letelier sólo se vieron interrumpidas cuando, re-

[3] *Ibid.*, pág. 132.

[4] Augusto Santelices, Sobre: *Chilenos del mar*, *El Mercurio* (Santiago de Chile), 10 de noviembre de 1929.

conociendo sus cualidades de maestro, otros planteles educacionales lo invitaron a dictar cursos. En 1936 el gobierno del Perú lo lleva a la Universidad de San Marcos, en 1938 viaja a Colombia para asistir a los actos conmemorativos del Cuarto Centenario de Bogotá, como huésped oficial del Gobierno para difundir los méritos de los autores chilenos ya consagrados y en 1942 la Universidad de Buenos Aires lo invita con igual propósito a sus prestigiosas aulas. En 1943 dicta un ciclo de conferencias en Bolivia y en 1946 es designado Decano de la Facultad de Filosofía y Educación, cargo que desempeñó hasta asumir la dirección del Instituto Pedagógico. Al jubilarse en 1949, el Gobierno de Chile utilizó los valiosos servicios del señor Latorre designándolo Adicto Cultural en España. Aparte de los honores ya anotados, era miembro académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y académico honorario de la Real Academia Española.

La obra literaria de don Mariano Latorre y su labor como crítico y ensayista es demasiado extensa para limitarla al reducido espacio de un artículo.[5] Omitiendo muchos títulos de interés así como las innumerables ediciones que se han hecho de sus creaciones, se podrían destacar las siguientes:

Cuentos del Maule (1912), *Cuna de cóndores* (1918), *Zurzulita* (1920), *Ully y otras novelas del sur* (1923), *Sus mejores cuentos* (1925), *Collares* (1927), *La confesión de Tognina* (1927), *Chilenos del mar* (1929), *Hombres en la selva* (1933), *On Panta* (1935), *Hombres y zorros* (1937), *Mapu* (1942), *El choroy de oro* (1946), *Viento de mallines* (1947), *Chile, país de rincones* (1947), *El caracol* (1952), *La isla de los pájaros* (1955).

Entre sus estudios de crítica literaria sobresalen *El pueblo chileno en las novelas de Blest Gana; Ercilla, aventurero de la conquista; Bret Harte y el criollismo; Estudio sobre el teatro chileno* y en especial *La literatura de Chile*, publicada por la

[5] Véase: Magda Arce y Sidonia C. Rosenbaum, *Mariano Latorre: Bibliografía* (estudio que forma parte de la obra consignada en la nota 1; contiene un inventario de las composiciones del autor y de la crítica de su obra hasta el año 1943 aproximadamente.

Homero Castillo, *Constantes bibliográficas en los cuentos de Mariano Latorre Court, Symposium*, Spring, 1955, Vol. IX, I, 126-132.

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1941).

En 1936 el señor Latorre obtuvo el Premio Municipal de Novela, en 1937 el Premio Atenea y en 1944 fue agraciado con el Premio Nacional de Literatura, el galardón máximo que Chile confiere a sus escritores.

Los funerales del padre del criollismo chileno tuvieron el poder de congregar ante su tumba lo más selecto de la intelectualidad chilena, ansiosa de rendirle un homenaje de elogio y reconocimiento. Haciéndose eco de las palabras proféticas que Omer Emeth estampara en el prólogo de *Cuna de cóndores*, "en mi concepto, Mariano Latorre es un escritor para quien Chile existe verdaderamente", los escritores rivalizaron en destacar los altos quilates de la chilenidad que respiran las páginas de don Mariano.

A nombre del Gobierno, el señor Miguel Angel Vega, Director General de Educación Secundaria, expresó su gratitud y admiración a uno de los más esclarecidos maestros, que honró la docencia chilena y, al mismo tiempo, al escritor que con su pluma exaltó las bellezas de la tierra patria. Al referirse a la obra creadora de Latorre dijo:

> La crítica literaria chilena advirtió oportunamente el significado trascendental que traía la prosa de don Mariano Latorre. El incorporó a nuestra literatura la flora y la fauna como realidad viva, describiendo con delectación de artista, desde la mancha de color de nuestros pájaros, hasta las hebras más finas de los líquenes de nuestros bosques. El roturó nuevos surcos en la literatura nacional, señalando el camino del criollismo en el que más tarde lo acompañaron con devoción novelistas y cuentistas de alta alcurnia.
>
> Mariano Latorre pervivirá sin duda en el alma de sus múltiples personajes novelescos y con mayor intensidad en el alma de los que fueron sus alumnos. Será muy difícil olvidar al charlador ameno, incisivo a veces, pero siempre bien intencionado, el gracejo de su palabra y la bonhomía de su espíritu que acaso por haber vivido intensamente comprendió mejor las zozobras e ideales de la juventud.[6]

[6] *Solemne manifestación de pesar constituyeron los funerales del escritor Mariano Latorre C.*, *El Mercurio* (Santiago de Chile), 12 de noviembre de 1955.

En representación de la Sociedad de Escritores, el conocido novelista Manuel Rojas, se refirió a la vida de Latorre como "una existencia dedicada a una absorbente y exigente pasión espiritual: la literatura, una pasión que empezó en su adolescencia y duró hasta el instante mismo de su muerte". Analizó el significado de la pasión por la literatura, cuya retribución viene después de la muerte, el eterno recuerdo o el eterno olvido. A Mariano no le importó nunca. Hay apasionados por la pasión misma y apasionados por lo que puede traer la pasión. Creemos que Latorre fue de los primeros. "Déjame amarte, y después de mi muerte, haz de mí lo que quieras".

La nota más sobresaliente de las despedidas postreras al colega y amigo, la puso el destacado poeta chileno Pablo Neruda leyendo un poema en prosa cuya hermosura constituye un documento literario que no debe pasar ignorado y que por ello reproducimos en su totalidad:

> Este día frío en medio del verano es como su partida, como su desaparición repentina, en medio del regocijo multiplicado de su obra.
>
> Quiero dedicarle un vuelo del queltehue junto al agua, sus gritos agoreros y su plumaje blanco y negro levantándose de pronto como un abanico enlutado.
>
> Voy a dedicarle una queja de pidenes y la mancha mojada, como sangre en el pecho, de todas las loicas de Chile.
>
> Voy a dedicarle una espuela de guaso, con rocío matutino, de algún jinete que sale de viaje en la madrugada por las riberas del Maule y su fragancia.
>
> Voy a dedicarle, levantándola en su honor, la copa de vino de la patria, colmada por las esencias que él describió y gozó.
>
> Vengo a dejarle un rosario amarillo de topatopas, flores de las quebradas, flores salvajes y puras. Pero él también se merece el susurro secreto de los maitenes tutelares y la fronda de la araucana. El, más que nadie es digno de nuestra flora y su verdadera corona está desde hoy en los montes de la Araucanía, tejida con boldos, arrayanes, copihues y laureles.
>
> Una tonada de vendimias lo acompaña y muchas trenzas de nuestras muchachas silvestres, en los corredores y bajo los aleros, a la luz del estío o de la lluvia.
>
> Y esa cinta tricolor que se anuda al cuello de las gui-

tarras, al hilo de las tonadas, está aquí, ciñe como una guirnalda su cuerpo y lo despide.

Oímos junto a él los pasos de labriegos y de pampinos, de mineros y de pescadores, de los que trabajan, rastrean, socavan, fecundan nuestra tierra dura.

A estas horas está cuajando el cereal y en algún tiempo más los trigales maduros moverán sus olas amarillas en honor del ausente.

De Victoria al sur, hasta las islas verdes, en campos y caseríos, en chozas y caminos, no estará con nosotros, lo echaremos de menos. Las goletas volarán sobre las aguas, cargadas con sus frutos marinos, pero ya Mariano no navegará entre las islas.

El amó las tierras y las aguas de Chile, las conquistó con paciencia, con sabiduría y con amor, las selló con sus palabras y con sus ojos azules.

En nuestras Américas, el gobernante, de un clima a otro, no hace sino entregar las riquezas originales. El escritor, acompañando la lucha de los pueblos, defiende y preserva las herencias. Se buscará más tarde si nuestras costumbres y nuestros trajes, nuestras canciones y nuestras guitarras, han sido sacrificados, si ha desaparecido el tesoro que resguardaron hombres como Mariano Latorre, irreductibles en su canto nacional.

Iremos a buscar en la enramada de sus libros, acudiremos a sus páginas preciosas a conocer y defender lo nuestro.

Los clásicos los produce la tierra, o, más bien, la alianza entre sus libros y la tierra, y tal vez hemos vivido junto a nuestro primer clásico Mariano Latorre, sin estimar en lo que tendrá de permanente su fidelidad al mandato de la tierra. Los hombres olvidados, las herramientas y los pájaros, el lenguaje y las fatigas, los animales y las fiestas, seguirán viviendo en la frescura de sus libros.

Su corazón fue una nave de madera olorosa, salida de los bosques del Maule, bien construida y martillada en los astilleros de la desembocadura y en su viaje por el océano seguirá llevando la fuerza, la flor y la poesía de la patria.[7]

Abundante fue también la cantidad de artículos que entregó la prensa chilena a sus lectores. Por encima de los bandos políticos más diametralmente opuestos, los diarios y revis-

[7] Publicado en *El Correo de Valdivia* (Valdivia, Chile), 20 de noviembre de 1955.

tas, se unieron para rendir un tributo de admiración a don Mariano Latorre. Plumas de reconocido prestigio, Luis Alberto Sánchez, Joaquín Edwards Bello, Hernán Díaz Arrieta (Alone), Manuel Vega, Antonio R. Romera y muchos otros,[8] se han sumado con interesantes artículos, ensayos y estudios a la ya abundante bibliografía que ha venido estudiando diversos aspectos de la producción de Latorre o procurando elaborar una síntesis interpretativa de lo más distintivo, constante y trascendente del criollismo de Chile en la forma que lo cultivara su más preclaro exponente. De los muchos trozos que pudiéramos seleccionar como muestras de los tributos de la prensa, nos tientan los escritos por Luis Alberto Sánchez en el *Zig-Zag* y por Joaquín Edwards Bello en *La Nacion*.

El primero de ellos, sin poder eludir la nota sentimental que a todos los intelectuales comunicó el fallecimiento del autor de *On Panta* y que se traduce en pintorescos recuerdos y anécdotas, se orienta esforzadamente a sintetizar en breves trazos lo esencial de los relatos de Latorre. Sánchez insiste en conceptos por él ya expresados: Latorre es uno de esos escritores a quienes se debe juzgar en perspectiva. La realidad con que se encarnizó se halla demasiado a la mano. Su procedimiento de la más pura cepa naturalista lindaba con lo judicial.

[8] Algunas de las publicaciones más importantes aparecidas en Santiago con motivo de la muerte de don Mariano Latorre son las siguientes: *Falleció en Santiago el conocido escritor don Mariano Latorre, El Mercurio,* 11 de noviembre de 1955; A. R. R. (Antonio R. Romera), *Mariano Latorre,* El Mercurio, 11 de noviembre de 1955; *Falleció el escritor don Mariano Latorre, El Diario Ilustrado,* 11 de noviembre de 1955; L. G., *Poncho negro por Mariano Latorre, El Diario Ilustrado,* 11 de noviembre de 1955; M. V. (Manuel Vega), *Mariano Latorre, novelista de Chile, El Diario Ilustrado,* 11 de noviembre de 1955; *Mariano Latorre, novelista del campo chileno, falleció ayer, La Nación,* 11 de noviembre de 1955; B. (Joaquín Edwards Bello), *Notas del Día. Adiós a Mariano, La Nación,* 11 de noviembre de 1955; *Solemne manifestación de pesar constituyeron los funerales del escritor don Mariano Latorre C., El Mercurio,* 12 de noviembre de 1955; *D. Mariano Latorre se despidió escribiendo. Entregó leyenda de Chiloé, Ercilla,* 15 de noviembre de 1955; *El paisaje chileno enmudeció con la muerte de Mariano Latorre; era el padre del criollismo, Vea,* 16 de noviembre de 1955; Alone (Hernán Díaz Arrieta), *Los libros,* sobre: *La isla de los pájaros, Zig-Zag,* 19 de noviembre de 1955; Luis Alberto Sánchez, *Mariano Latorre, Zig-Zag,* 26 de noviembre de 1955; *Mariano Latorre, Atenea* (Concepción, Chile), 1955, XXXII, Nov. 365-366, págs. 7-11 y 164-165.

Así se lo han dicho y así se han burlado y así lo han elogiado. Como era poco sentimental, sus relaciones destilan hechos. Los hechos requieren una doble realidad: la externa y la interna. Luis Alberto Sánchez ya le había dicho esto mismo a Latorre al prologar en 1935 la primera edición de *On Panta* y referirse al cuento *Los aguiluchos*. Es decir, Sánchez cree que los hechos son lo que parecen y lo que realmente son: la realidad y su eco:

> Latorre a menudo prefería la externa, la apariencia, el eco, pero la interpretaba tan acertadamente, la conocía tan a maravilla, y se estaba consagrando con tanta eficacia a la expresión cabal, pulquérrima, marmórea, que, dentro de un estilo sombrío, castigado y hasta a ratos asmático, ofrecía cuadritos admirables que no se olvidarán y que, ahí la clave del mañana, resucitarán sin tregua ante los ojos de los venideros. De haber duda, bastaría mencionar que Latorre ha dejado discípulos y que esos discípulos no son secuaces incondicionales, sino transformadores y superadores de la fórmula original del maestro.[9]

El último tributo que se hace necesario mencionar es el de don Joaquín Edwards Bello, cronista emotivo y hasta apasionado, pero pintoresco y diestro en el manejo del estilo lingüístico que mejor se acomoda a la labor periodística a que se ha entregado en estos últimos años.[10] El sentimiento que vierte en los artículos con que deleita al público de Chile desde las páginas de *La Nación* de Santiago se deja ver claramente en la crónica que hemos querido reproducir como muestra de un estilo de querer a Latorre, como persona y a Latorre, como escritor:

> Esta tarde, desde el tren, venía mirando tu tierra, tu paisaje, tus cordilleras. Todo estaba alegre, lleno de luz tibia. Los pájaros, zorzales, tencas, y diucas, volaban en alada ronda. Un rancho —¿e de On Panta?— se derrumbaba bajo e peso de unas viejísimas y aportilladas cala-

[9] Luis Alberto Sánchez, *Mariano Latorre*, trabajo citado en la nota 8.

[10] Tal nos ha parecido la personalidad de don Joaquín Edwards Bello, al entrevistarlo en noviembre de 1955, y su estilo al seguir sus crónicas publicadas periódicamente en *La Nación* de Santiago de Chile.

minas, sujetas o aplastadas por unas grandes piedras. Unos chiquillos semidesnudos se entretenían, sumiéndose en las aguas de un canal. Todo era igual, lo mismo que todos los días, que todas estas tardes. Nada, nadie, ni las cosas animadas ni las inanimadas sabían que tú te habías muerto. Yo sí que lo sabía, lo venía sabiendo desde una hora fatal y lúgubre. Por eso me sorprendía que la naturaleza, la tuya, no estuviera vestida de luto. El tren no detenía su marcha. Es que nada se detiene, nada se puede detener. Donde una gota de agua pasa, pasa por allí el torrente. Tú mismo no te detuviste jamás en tu ansia nunca satisfecha de creación. ¿Recuerdas aquella noche de invierno en que el cuarto en que abrigamos nuestros sueños quedó lleno de humo? Cuando tú partiste, con aquel otro amigo poeta que ya tampoco es, yo cogí una pluma y un pedacito de papel. En él puse: "Se acaba de ir Mariano. Me he quedado solo en esta pieza. El cuento que nos acaba de leer me ha producido envidia. ¿Podré yo algún día llegar a escribir como él? Mariano tiene grandes pretensiones en literatura. Va a llegar lejos. Y esa fe en sí mismo. Es valiente y yo siento que soy demasiado cobarde..." Esto fue en 1908, en una fría noche de invierno. Todo nuestro yantar consistió en unas galletas de anís y una botella de vino añejo.

¿Después? ¡Ah, después vino la vida, la que tú desde hoy ya no tienes! La tuya fue una hermosa vida, en la que lograste realizar todo lo que de adolescente quisiste. No tenías interés en hablar del porvenir, porque ya lo sabías hecho a tu medida. Quisiste, trataste de poner belleza hasta donde no la había. Fuiste creador de un nuevo mundo e hiciste hablar con filosofía al labriego más cazurro. Te metiste a luchar con los cóndores, los zorros y los hombres. ¿Quién sabía antes de ti cómo era "El Choroy de Oro?" Nadie sino tú podía encontrar a "Zurzulita". Hablaste como el viento, con los pájaros y con los elementos. Hiciste de Chile lo que tú querías que fuera no lo que otros habrían querido. Por eso tu criollismo era de buena ley, sano, puro como un joven roble.

¿Por qué te fuiste tan temprano? Todavía quedaba sol para una nueva aurora. Tenías aún la paleta llena de colores y los pinceles estaban al lado de unas rosas. Yo no te podré ver, sino en plena juventud, con tu erguido y rubio mostacho de mosquetero. ¿Te acuerdas? Conviene que hablemos de estas cosas, hoy más que nunca. ¡Cómo hablabas esa tarde en "La Playa", de San Vicente, mientras el gordo Durand reía con toda la mole de su alma y

de su cuerpo. Estaba también Ricardo, ese taladrante Ricardo con quien nunca dejaste de discutir asuntos sin trascendencia. Y allí el mar, a manera del Coro griego de Esquilo. ¿Te habrás encontrado ya con el gordo Durand? Les veo a los dos, navegando por el piélago, hilvanando cuentos para entretener a las estrellas. Porque aquí como allá has de ser siempre el mismo.

Pero es preciso decirte adiós por breve tiempo. Tú solo sabes cómo te siento vivir en estos momentos en que nada debería decirse. Mientras miraba desde el tren, hace un rato, tu paisaje, tu tierra y tu cielo, hablé contigo largamente. Ya seguiremos hablando por una eternidad.[11]

Así despidió la patria chilena a uno de sus hijos predilectos. Sus portavoces, periodistas, eruditos, poetas, novelistas, funcionarios administrativos dejaron oír su voz en el momento de la sepultación o dieron plena libertad a su pluma para que expresara su pensar o su sentir: discretamente como correspondía a la investidura de un crítico parco y objetivo en sus observaciones, emotivo y nervioso en consonancia con el estilo y modo de ser del cronista no sujeto a restricciones, sentido pero mesurado dentro de los límites de originalidad y hermosura que exige la poesía a un vate de fama. A ellos quisiéramos agregarnos los que lejos de Chile estábamos con Mariano Latorre en todos los momentos de su vida literaria, si no fuera que, con el correr del tiempo, nuestras manifestaciones bien pudiesen disonar en el concierto de elogios con que se le vio partir de su tierra querida. Lo ya dicho en otras oportunidades,[12] vaya como apéndice del homenaje de la intelectualidad chilena a uno de sus más ilustres representantes.

HOMERO CASTILLO
Northwestern University

[11] B. (Joaquín Edwards Bello), *Notas del día, Adiós a Mariano*, citado en la nota 8.

[12] Entre los trabajos sobre Latorre publicados recientemente en los Estados Unidos se cuentan los siguientes:

Magda Arce, *Mariano Latorre, novelista chileno contemporáneo*, *Revista Iberoamericana*, 1942, V. núm. 9, págs. 121-130; 1943, VI, núm. 12, 303-334, *Mariano Latorre*, Hispanic Institute, 1944, citado en la nota 1, contiene *Mariano Latorre: Introducción*, por Norberto Pinilla, págs. 5-9; *Mariano Latorre: Vida y Obra*, por

Magda Arce, págs. 11-43; *Mariano Latorre: Bibliografía,* por Magda Arce y Sidonia C. Rosenbaum, págs. 45-49; Antología: *Risquera vana, Domingo Persona, La muerte del Pampa Viejo, L'olor no más, On Benoist,* págs. 51-88. (Este tomo es tirada aparte de la *Revista Hispánica Moderna,* 1943, IX).

Homero Castillo, *Mariano Latorre, Hispania,* 1954, XXXVII, 312-316.

Homero Castillo, *Constantes bibliográficas en los cuentos de Mariano Latorre, Court, Symposium,* citado en la nota 5.

Las siguientes antologías contienen relatos de Latorre: Sturgis E. Leavitt, *Tres cuentos sudamericanos,* New York, F. S. Crofts and Company, 1935. (Contiene *El piloto Oyarzo* y *El finado Valdés).*

E. Herman Hespelt y otros autores, *An Anthology of Spanish American Literature,* New York, F. S. Crofts and Company, 1946. (Contiene en el tomo II, *El piloto Oyarzo).*

James R. Browne, *Stories of the Spanish - Speaking World, Boston,* Ginn and Company, 1951. (Contiene *Una astucia de Juan Sapo).*

José de la Cuadra

Parcialmente a causa de los desastres económicos en el Ecuador entre los años de 1918 y 1925 y deseando mejorar la situación de su triste país, un grupo de autores trató, como dice Luis Alberto Sánchez, de "crear literariamente en el ambiente feudal de la sierra ecuatoriana las mismas realidades que en los medios industriales de Europa".[1] Se podía notar en la literatura de este grupo la influencia de Manuel González Prada. José Eustasio Rivera, Alcides Arguedas, José Vasconcelos y, sobre todo, de José Carlos Mariátegui. También era evidente la de Henri Barbusse y otros muchos autores europeos.

En las novelas de este grupo casi siempre se halla una ideología política de izquierda y casi todos sus miembros incluyen en ellas aberraciones sexuales, multiplicando y acumulando los detalles naturalistas. Trataron, en muchos casos, de combinar lo que llamaron el Freudianismo y el Marxismo. Su tendencia hacia los extremos se hizo más evidente a causa de la oposición vehemente que los elementos conservadores del Ecuador les hicieron. Además del naturalismo, hicieron hincapié en un regionalismo y un simbolismo algo exagerado.

Hubo muchos novelistas en este grupo de la sierra y de la costa: Pedro Jorge Vera, Jorge Icaza, Adalberto Ortiz, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y otros. Pero el autor que adelantó más la nueva forma fue José de la Cuadra.

José de la Cuadra nació en 1904 y murió en 1941. Estudió en el Colegio Vicente Rocafuerte y, más tarde, llegó a ser profesor de literatura allí mismo. Asistió a la Universidad de

[1] Sánchez, Luis Alberto, *América, novela sin novelistas*, Santiago, 1940, p. 30.

Guayaquil y tomó parte en su política, llegando a ser presidente de la Federación del Sur de Estudiantes Ecuatorianos y representante del Ecuador en la Federación de Estudiantes Hispano Americanos. Fue cónsul en varios países, entre ellos el Uruguay y la Argentina. En el Ecuador llegó a tener varios puestos en el gobierno. Era abogado, aunque en esta profesión nunca tuvo mucho éxito.

Desde 1924 colaboró en dos revistas del grupo, *América* y *Savia*, y en ellas pueden hallarse algunos de sus primeros cuentos. En 1925 publicó dos obras de las cuales más tarde se avergonzó, *Olga Catalina y Perlita Lila*. Continuó escribiendo cuentos, ganando de vez en cuando premios, como por ejemplo, con *Sueño de una noche de Navidad* en 1929, bajo el pseudónimo de Orduno Zarnudio. En 1930 publicó su primera colección de cuentos, *Amor que dormía*, e incluyó en este volumen los primeros cuentos que escribió: *Madrecita falsa* (1923), *Amor que dormía* (1926), *Incomprensión* (1926) y otros. Se muestra en estos cuentos creador de caracteres e intérprete de la lucha interior.

Algunos de ellos son parecidos a los de Ilya Ehrenburg en la combinación de ironía con situaciones eróticas. Para Cuadra, la emancipación sexual era parte del rechazo de los valores antiguos de la burguesía.

En las obras que publicó después Cuadra continuó formando sus tramas basándose en las interpretaciones contemporáneas de la psicología anormal, pero trató más deliberadamente de hallar alguna correspondencia entre las ideas que estaba comunicando y la manera de su presentación. Así, se apoyó más en detalles naturalistas y, puesto que su práctica había sido en el Derecho, dio énfasis a los crímenes sexuales. Su conocimiento de los criminales le ayudó a retratar violencias de varios tipos; mostró su interés intenso en tipos anormales y analizó su psicología con una gran sutileza. Además, continuó insistiendo en los derechos de los pobres contra los que él consideró opresores.

En *Repisas*, 1931, obra dispuesta en cuatro divisiones, usa una variedad de técnicas. Algunos de sus cuentos se basan en un solo incidente de poca duración; otros duran semanas o aun años; algunos dependen de la pintura de caracteres, y otros, de

la descripción del fondo. Casi todo el libro está lleno de seducciones y contiene también una esperanza en la revolución social del futuro, por ejemplo, "Sí, pegue usted, señor empleado, en las espaldas del pueblo sufrido y aguantón; rocín suyo es ahora, pero más adelante usted caerá, caerá no, se levantará y será pueblo."[2]

Cuadra dice que quiere quebrar con la manera tradicional de tratar los mitos, y lo hace con violencia a causa del conservatismo abyecto del Ecuador. Construye una situación donde la miseria sigue a la miseria para darnos una representación gráfica de los horrores de situaciones de la vida actual. De todos sus cuentos, quizás, *Venganza* y *Chumbote* son los más típicos. Nos muestra las circunstancias degradantes de la vida de los ecuatorianos. El primer cuento trata de un indio que mata a su mujer encinta y después mata al tabernero que le había vendido aguardiente malo. Así, obtiene un tipo de venganza contra la sociedad que le había vuelto bruto. Chumbote, considerado tonto por su patrón, es maltratado por la patrona, la cual sospecha que Chumbote es el hijo ilegítimo de su esposo. Cuando ella muere, Chumbote obtiene una gratificación pervertida al lado de su cadáver, obteniendo la venganza social por medio del insulto. La violencia de este cuento, como ejemplo de un pervertido freudianismo es típica; sus obras están llenas de pesadillas sexuales que en realidad son símbolos sociales. De alguna manera Cuadra junta esto con lo que él llamaría la violación y corrupción del Ecuador. La combinación de sexo, esclavitud y tortura no cabe fácilmente dentro de los límites de un solo cuento. Otros cuentos del libro tratan de las aventuras de un alcohólico acusado falsamente de un robo (*Miedo*), de un cura que mata a un muchacho indio (*El Sacristrán*), y de los amores de los montuvios y las promesas falsas de un gobierno corrompido *(El desertor)*. El sentimiento del autor es muy parecido al discurso de Luis Cervantes en *Los de abajo* sobre este tema: "Un jefe de partido les prometía encantados paraísos; los enganchaba en sus filas, aprovechábase del tesoro de sus arrestos y su sangre; triunfaba; y luego, ellos, los vencedores de veras, a curar sus heridas, explotar la

[2] Cuadra, José de la, *Repisas*, Guayaquil, Senefelder, 1931, p. 47.

caridad extranjera con la exhibición de sus lástimas físicas."[3]

Horno (1932) es simbólico del cruzamiento de indios y españoles. Es una colección de aventuras, de pasiones elementales, llenas de violencia, homicidio, crueldad y venganza, pero, a la vez, busca la reivindicación de los desgraciados del Ecuador. A pesar de esto, se halla cierta sobriedad de estilo, del cual ha dicho Torres-Rioseco: "En los cuentos montuvios de *Horno* se ha metido más adentro en la conciencia filosófica y humana del indio y ha adquirido cierto reposo, cierta condición de equilibrio de que carecía antes."[4]

La solución de Cuadra aquí es semejante a la de los otros autores de su grupo. El nos ofrece la hermandad de los hombres y la creación de una sociedad sin clases. El ambiente político, social y económico formó a Cuadra de manera que da expresión no sólo a lo que ya existe sino también a lo que quiere efectuar. Es, sin duda, un reformador, y en sus temas destaca un simbolismo por medio del cual espera el autor evocar compasión en sus lectores. Ha examinado centenares de historias criminales y ha proyectado éstas sobre la página esperando que el lector halle en ella lo significativo. Parte de la calidad característica de Cuadra yace en su ferocidad. Los cuentos de incesto, pobreza, masturbación o muerte, por horribles que sean, exhiben una vitalidad que nace de la misma grosería, calidad de grotesco y brutalidad.

Los cuentos de *Horno* revelan de nuevo una variedad de técnicas. En algunos hay movimiento rápido, con pocos episodios que complican la presentación del tema principal. En la mayor parte, sin embargo, hay una variedad de episodios para reforzar sus opiniones de la lucha contra la injusticia ecuatoriana. Dentro de este plan hay cuentos con un desarrollo gradual con un solo clímax; otros tienen una serie; algunos revelan la acción por los discursos de los caracteres; otros dependen de los comentarios del autor, y otros usan una mezcla de narración directa y conversación.

Uno de los cuentos más largos del volumen, *Barraquera*, tienen como protagonista a una vieja que sueña con su juven-

[3] *Ibid.*, p. 117.

[4] Torres Rioseco, A., "La novela de tema indígena en el Ecuador", *Publications in Modern Philology*, 1939, p. 234.

tud y que lucha para resolver los problemas de la vida. Cuadra retarda el movimiento, incluye muchos episodios y nos muestra por estos episodios varios aspectos de la escena ecuatoriana. Describe solamente un carácter, pero por medio de sus recolecciones sabemos la vida de otros. El lenguaje de la mujer y sus comentarios dan a Cuadra la ventaja de poder definir el carácter básico de la mujer sin acudir al análisis hondo. Muestra la condición terrible de las minas, por ejemplo, en la muerte de un niño cuya madre debe dar su leche al hijo del hacendado. *Barraquera* tiene bastante regionalismo: una fiesta bautismal, escenas del mercado, las chicherías, y siempre las lágrimas del pueblo que se queja de que aun los santos protejan sólo a los ricos. La niña de Concha muere de hambre, y Cuadra insinúa que es mejor así porque la suerte de la mayor parte de las pobres del Ecuador es, como dice el autor ser: "mujeres y pobres, es decir, carne propicia de los prostíbulos baratos."[5]

En *Colimes Jotel*, Cuadra es el observador, y el efecto del cuento depende de la presentación del fondo. No hay trama, y el cuento es más o menos un bosquejo de la vida estática, y su calidad importante está en la descripción del ambiente. Colimes es el hotel a donde van los montuvios que vienen a la ciudad para ser robados e infectados. En *Chichería* tampoco hay un gran movimiento trágico, pero se nota de nuevo la violencia, horror, y violación en su descripción de la tragedia de una gente que vive en desarmonía con sus deseos. La chichería se abre a las seis, se encienden las luces y vienen los clientes de los barrios pobres de la ciudad. Aquí se oye una guitarra, allí las inevitables discusiones y muchas veces las luchas que terminan con la muerte de uno de los combatientes. La patrona muere como resultado del uso excesivo de afrodisíacos, y vemos otra vez que en Cuadra la necesidad física nivela a todos los hombres y a todas las clases. Temas semejantes se ven en los otros cuentos del libro.

En el cuento más largo, *Banda del pueblo*, nos da descripciones directas de varios caracteres, pasando rápidamente de uno a otro y de incidente a incidente para observar los fenómenos sociales de su país. La banda consiste en ocho hombres

[5] Cuadra, José de la, *Horno*, Guayaquil, Filantrópico, 1932, p. 38.

y un muchacho. Viaja por todo el país, visita todos los pueblos donde hay fiestas, y Cuadra se aprovecha de esto para describir los bailes, fiestas religiosas y funerales. Aquí hallamos todas las maldades sociales del Ecuador, la injusticia, el engaño, el fraude, los blancos malos, la política sucia y los abogados no honrados. La tragedia de los hermanos Alancay es un asunto de todos los días: "Los Alancay, sin saber cómo, se encontraron con que, tras un año de labor ruda y continuada, no guardaban nada ahorrado, apenas habían comido, estaban casi desnudos, y para remate tenían con el patrón una cuenta de cien sucres cada uno." [6]

El problema indio está bien descrito en los dos cuentos finales, *Ayoras falsos* y *Merienda de perro*. Ayoras, monedas falsas, son dadas a un indio que vende como esclavo a su hijo. La esclavitud es realizada cuando el indio no sólo pierde sus derechos sino que es castigado por haberse atrevido a quejarse de la acción del blanco. Como dice Cuadra, el gobierno protege siempre al gamonal que hace "tanto" por la producción del país. Al final, el indio lanza una piedra al muro de la hacienda, lo que es más que una acción de enojo personal: es símbolo de la resistencia pasiva de la clase sumergida.

....En *Merienda de perro*, pierde un indio la oveja de su patrón y sabe que será castigado duro porque en su sociedad feudal la oveja vale más que él. Busca y halla a la oveja antes de ser descubierto; se maravilla del silencio del perro de guarda, y, mientras da gracias a Dios, halla al perro mordiendo el cuerpo parcialmente devorado a su hijito. Cuadra construye con cuidado este cuento para obtener un solo efecto y no hay palabra que no adelante su plan de crear esta sola impresión. La acción se dirige hacia la crisis rápidamente, se intensifica el interés por el uso del "suspense" y, finalmente, de súbito, el punto culminante final del cuento es presentado. Aunque Cuadra muestra muchos aspectos de la miseria de la vida del indio a través de los pensamientos de la esposa que tiene que dejar a su hijo para ir a dormir con el patrón, evita poner demasiado énfasis en el sentimiento de la situación y nos da simplemente unos detalles que logran este efecto sin esfuerzo.

[6] *Ibid.*, p. 148.

En 1934, Cuadra escribió su única novela completa, *Los Sangurimas*. Llamarla novela no es ser exacto, porque es más bien una serie de capítulos unificados flojamente por los caracteres principales. Aunque la novela es desigual en su estructura, muchos de los capítulos son inolvidables. Unos pocos detalles llenan las necesidades narrativas; cada capítulo está subdividido en una serie de cortas secciones con título, de media página cada una. Cada sección constituye un concentrado y necesario aspecto del tema. Las tres principales, simbólicas del viejo Sangurima y sus descendientes, son "El tronco añoso", "Las ramas robustas" y "Torbellino en las hojas". Esta técnica de dividir una novela en lo que pudieran ser varios cuentos cortos conectados por un tema central ocurre con pocas variaciones en las obras de casi todos los novelistas del Ecuador, por lo menos hasta el año de 1950. Mariano Latorre explica uno de los motivos de esto: "En la técnica del cuento los actuales escritores del Ecuador son artistas acabados. Les tocó nacer, sin duda, cuando la novela corta no tenía ya secretos en la historia literaria. No son precursores sino temperamentos de selección que descubren en forma admirable el espectáculo bochornoso del nativo en su tierra." [7]

Los Sangurimas nos presenta una galería de estudios patológicos, apetitos pervertidos, locura y degeneración sexual que parece casi natural en el fondo primitivo que le da el autor. Cuadra insiste siempre en que los impulsos reprimidos se expresan finalmente en aberraciones y anormalidades. La trama relata brevemente cómo Nicasio Sangurima, patriarca de la tribu, hereda un terreno sobre el cual se desarrolla un pleito. Nicasio tiene tres hijos legítimos, Francisco, Eufrasio y Ventura. Las hijas de Ventura vienen a visitarle y los hijos de Eufrasio tratan de violarlas. Ventura lo prohibe y los hijos matan a una de las hijas. Terencio, hijo ilegítimo de Nicasio, les denuncia a la policía. Nicasio esconde a sus nietos y, después de una batalla con la policía, se vuelve loco. Los caracteres no son representantes del hombre-masa, y no se trata simplemente de tipos como el indio, el cholo, o los de "arriba", contra los de "abajo". Terencio, por ejemplo, es un cura del pueblo que no

[7] Latorre, Mariano, *Atenea*, 1935, XXXII, p. 135.

es el cura típico que se halla en la novela contemporánea. Aunque es un borracho, no exhibe la falta de corazón de la mayor parte de los curas de la novela ecuatoriana. No es villano completo, y el montuvio no es víctima "buena". Sabe explicar la religión de una manera curiosa. Comprende que el montuvio es un hombre de pasiones desatadas e implacables con sus enemigos. "Si yo les digo a los montuvios que cuando Malco le dio una bofetada en la mejilla a Jesucristo éste volvió la otra, se escandalizarían y pensarían que Jesucristo era un cobardón que no vale la pena tomarle en cuenta... Yo les digo más o menos... Saben lo que hizo el santo varón. En vez de haberle rajado el alma que era lo que provocaba, como él era de tan buen corazón, apenas se contentó con decirle.... Anda a golpear a tu madre".[8] Cuadra exhibe aquí un tipo de ingenio y cualidades picarescas que usa con buen efecto en sus descripciones de lo feo y triste.

Se ve en esta novela el simbolismo tan evidente en la novela ecuatoriana. El símbolo telúrico de Nicasio es el matapalo que hunde sus raíces en el suelo ecuatoriano. Nicasio, como su símbolo, es el árbol que se eleva sobre la otra vegetación y los otros Sangurima son las ramas. A pesar de los caracteres anormales se puede ver la comprensión, y aun amor, que tiene por el montuvio.

Pero no se puede evitar los problemas sociales. El blanco seduce a la campesina. Las cárceles se emplean solamente para los pobres. Los jueces son corrompidos. No se puede decir que una página específica exhibe sutileza o talento, pero el efecto total de lo brutal y lo sensual es bastante imponente, y aun las ocurrencias rutinarias de la obra contribuyen a la impresión duradera como cualquiera de los clímax de horror. Sin embargo, no todo es horror. Hay pasajes tranquilos que alternan con escenas de violencia extravagante. Casi siempre sus episodios tienen éxito porque exhibe un dominio crítico sobre sí mismo y sabe poner las escenas violentas en relieve. Sabe cuándo debe participar y cuándo debe retirarse como espectador irónico.

Hay en la obra simplicidad y profundidad, vulgaridad,

[8] Cuadra, José de la, *Los Sangurimas*, Madrid, Cenit, 1934, pp. 55-56.

tragedia y un sentido de lo cómico. Antonio Montalvo la consideró: "Novela acabada, por su perfección de síntesis, en donde se logra la más feliz superación estética. Accionantes en los límites de su medio físico, vivos en su preponderancia individual, inconfundibles y humanos, cumpliendo las normas sociales específicas, de su psicología, su fisiología, sus intentos, su amoralidad, su superstición, que es casi su mitología misma, su naturaleza bravía... tipos montuvios reales."[9]

Completan el volumen los cinco cuentos cortos descritos a continuación *Sangre expiatoria* trata de varias supersticiones sobre la virginidad y el cielo y termina en la seducción y la muerte. *El candado* se preocupa de la violación de una mendiga imbécil y su muerte; *Barraganía,* nos muestra el incesto sobre el cual Cuadra parece tener una preocupación obsesiva; *Shishi la chiva* habla de la miseria, hambre y esclavitud de la gente de la sierra, y *Calor de yunca* pinta de nuevo el tema predilecto de Cuadra, el incesto. Trata de capturar el tormento tropical de la juventud que busca la madurez y lo usa como parte de su rebelión.

En 1935, en dos capítulos de su novela, nunca publicada, *Palo e Balso,* habla de la violación y del honor montuvio, combinados con la venganza simbólica contra la sociedad. El patrón, cuya hija es secuestrada por Máximo, el cuatrero, le manda ganado marcado con hierro. Máximo le devuelve la hija encinta y también marcada. Cuadra nos muestra un humorismo que tiene a veces matices conmovedores en la descripción de algunos de sus caracteres montuvios y en su diálogo.

En *Guasintón* (1938), su última colección de cuentos, Cuadra muestra claramente la influencia de Horacio Quiroga, sobre todo de los cuentos *Los mensú* y *Anaconda.* El cuento de *Guasintón* trata de un caimán que vive en un río respetado y temido de todos hasta que comete el error de comerse al perro predilecto de un gamonal; éste ofrece un premio grande para el que lo cace. En una cacería matan al caimán, pero hay que usar trece expertos cazadores para hacerlo. *El huésped, P'al caso y Partición* tratan del honor entre los montuvios, y *Cubillo* y *Ruedas* tienen interés como estudios de la

[9] Montalvo, Antonio, *América,* 1934, IX, p. 122.

psicología de los montuvios. *Selva en llamas* describe un asesinato causado por la destrucción de un ideal de pureza sexual de una mujer amada y muestra una influencia notable de Máximo Gorki. *La solterona* y *La tigra* tratan temas de virginidad y superstición, mientras que *Disciplina* nos interesa porque se anticipa a Adalberto Ortiz en describir a los negros de Esmeraldas y al efecto de la indoctrinación militar en los campesinos primitivos. Los dos cuentos más típicos de su preocupación social son *Santo Nuevo y Se ha perdido una niña*. El primero merece especial mención, no tanto por el tema ordinario de un rico blanco que trata de seducir a la hija de un trabajador, sino que más bien porque presenta la reacción primitiva y la ideología del campesino conservador, el cual atribuye la preservación de su honor al milagro del nuevo santo, San Lenín, de quien tanto había oído hablar. Cuadra sugiere que la miseria de los trabajadores continuará hasta que se halle la cura en el socialismo. "Era hijo de peones conciertos y descendía de un linaje de esclavos que consumieron sus existencias miserables, siempre al servicio de los mismos patrones, en el antiguo latifundio... La revolución social... Lenín es el santo máximo de la nueva religión... la dictadura del proletariado."[10]

El segundo cuento, además de pintar el trabajo y las luchas del montuvio, discute también la posición de los huérfanos sin leyes para su protección. Las mujeres tienen un solo fin trágico: "Primero un hombre; luego muchos hombres, todos los hombres. Después del prostíbulo, el hospital y más tarde la morgue y la tumbra."[11] El tema de la corrupción legal recibe atención, por ejemplo, en el caso del rico gamonal que paga a la policía para matar a un "enemigo público... Ley de fuga. pues, enemigo público. Enemigo de terrateniente sería."[12] En la segunda mitad de *Guasintón* el autor relata lo que llama "crónicas" de varios ecuatorianos y europeos.

Los monos enloquecidos fue empezado en 1931, pero el manuscrito se perdió durante 17 años. La madre de Joa-

[10] Cuadra, José de la, *Guasintón*, Quito, Educación, 1938, pp. 86-91.
[11] *Ibid.*, p. 66.
[12] *Ibid.*, p. 33.

quín Gallegos Lara lo halló un año después de su muerte entre las posesiones de su hijo y fue publicado incompleto en 1951 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La trama no es de mucha importancia; y pinta los viajes del héroe por los océanos del mundo, sus bodas y su experiencia en el litoral ecuatoriano como dueño de una hacienda. El protagonista, Gustavo Hernández, una de las mejores creaciones de Cuadra, es algo loco y le dejamos al final del libro buscando tesoros y tratando de realizar su sueño de cambiar a los monos en hombres que le sirvan. Vivimos con Gustavo las sensaciones de un viajero mundial que se siente hombre primitivo, vuelto milagrosamente a su ambiente natural después de haber sido expuesto a toda clase de influencias extranjeras. Nos presenta la inevitable discusión de las condiciones sociales; el terrateniente, dueño de vidas y haciendas, es una figura de la Edad Media. Esta obra, sin embargo, llena de un humorismo picaresco, sobre todo en las discusiones de los descendientes de la aristocracia española en Guayaquil, no intenta probar nada. Pero Cuadra menciona lo que considera la causa principal de las dificultades ecuatorianas. "El león ibero no consiguió desflorar irremediablemente a la doncella América. De esta falta de compenetración íntima, pluscuamperfecta, el divorcio que luego se planteó como consecuencia; de ahí que el conquistador no fue un colonizador eficaz y que el único lazo que se estrechó entre los hispanos y los indios fuera el odioso de dominadores y dominados, de señores y vasallos".[13] Aunque hay escenas de horror y bastantes páginas grotescas, no hay tantos crímenes brutales como en sus cuentos cortos. El autor también nos presenta un retrato excelente de las supersticiones del Ecuador. Masa Blanca, el viejo brujo, usa hechizos y encantamientos, cura a los enfermos y halla un tesoro escondido. Los peones creen en buenos y malos espíritus y en pactos con el diablo.

Cuadra ha escrito dos ensayos largos, *Doce siluetas*, (1934), y *El montuvio ecuatoriano*, (1937), que merecen atención. El primero consiste en doce ensayos; muchos de ellos analizan los otros autores del mismo grupo. Para Cuadra, Aguilera Mal-

[13] Cuadra, Jsé de la, *Los monos enloquecidos*, Quito, Casa de la Cultura, 1951, p. 15.

ta tiene conciencia social, Gil Gilbert es un escritor independiente con lo que había llamado Barbusse "realidad de fondo", y así analiza a otros, como Gallegos Lara y Pareja Diez Canseco.

El montuvio ecuatoriano contiene casi todos los elementos sociales que se hallan en sus cuentos. Uno de los motivos del libro, dice Cuadra, es contribuir al desarrollo de la novela contemporánea por medio de un estudio serio de la cruda materia, de la cual los novelistas ecuatorianos obtenían sus temas, y combatir a esos escritores que escondían su ignorancia de los montuvios bajo aspectos superficiales como la gramática iletrada y la mención de unas pocas supersticiones. Discute los problemas de la zona montuvia, los inadecuados métodos de cultivo y la injusticia de los blancos, Analiza las costumbres y nos muestra cómo cada familia en una entidad separada, aislada, o casi aislada, por medio del sistema patriarcal de las regiones rurales. Hay varios estratos sociales entre los montuvios: el pobre campesino que pide prestado el dinero para sembrar y después debe vender la cosecha al rico terrateniente por lo que quiera pagar éste; el peón, engañado a cada paso, compra en la tienda del patrón y es explotado por el cura y el teniente político. Para él, dice Cuadra, la única esperanza es una revolución que distribuya más adecuadamente la tierra.

José de la Cuadra tiene cualidades que no comparte con los otros escritores ecuatorianos. Sus obras poseen un humorismo sardónico como parte de su textura y, aunque en muchas de sus obras sus descripciones de la vida y tragedia de su pueblo no se quedan atrás de las escenas brutales escritas por sus contemporáneos, le falta mucho de la amargura de Humberto Salvador. Tampoco nos da un cuadro tan sin esperanza y sin solución como Icaza. El uso de la ironía, en vez de la denunciación, no amengua el impacto social de su obra. Sus cuentos están llenos de sexo, de perversión y también de un simbolismo provocativo. Le interesaron asesinatos y anormalidades sexuales, porque le fascinó la brutalidad de la vida. A pesar de lo mórbido y lo repelente en sus descripciones de fenómenos psico-sexuales, sus producciones tienen valor psicológico como estudios de la fuerza del sexo de una sociedad atrasada. Al deplorar sus generalizaciones y su interés en la degradación se-

xual, no se debiera olvidar el valor de su contribución a la novela ecuatoriana, al ayudarla a liberarse de límites estrechos. Se atrevió a rebelarse para tratar, como él quería, todas las formas de experiencia. La mayor parte de sus montuvios sufre de la pobreza y de la degradación moral, y a veces sus creaciones parecen melodramáticas, pero tienen autenticidad, sobre todo en *Los Sangurimas* y en *Los monos enloquecidos.*

En la mayor parte de sus cuentos las circunstancias abruman a la víctima y los acontecimientos irresistiblemente impulsan al hombre a un destino trágico. Casi toda la vida que presenta es trágica, y cuando el héroe sale victorioso, usualmente su victoria es simbólica. Cuadra creyó siempre que la agitación política de su juventud fracasó porque buscó un cambio de gobierno en vez de un entendimiento de la vida humana. Así es que en su obra da importancia a los valores humanos, exhibiendo la compasión de un psicólogo que ha penetrado el alma montuvia. Y así podemos terminar citando el juicio de Benjamín Carrión: "Es que fue ante todo, sincero. Y siendo audaz, muy respetuoso ante la obra de arte. No utilizó la crudeza expresiva como un cohete restallante para deslumbrar o atemorizar incautos, sino como necesidad artística. No gritó audacias ideológicas, no hizo docencia expresa, pero cuánto enseñó y enseñará aún, para la justicia y el arte, este maestro permanente."[14]

KESSEL SCHWARTZ
University of Vermont

[14] Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, Casa de la Cultura, Quito, 1950, p. 168.

La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López

(Con una Bibliografía)

Luis Carlos López (1883-1950), el gran satírico colombiano, "no ha tenido la simpatía de capillas y cenáculos artísticos."[1]. Algunos críticos han dirigido diatribas contra su obra. Tampoco han faltado aplausos sobremanera entusiastas y ditirámbicos. Tocante a estos pareceres tan opuestos ha señalado con acierto Rafael Maya: "Esta disparidad de opiniones indica que se trata de una obra que ofrece amplio margen para la polémica y la discusión, lo que ya constituye un valor indiscutible."[2] Estamos de acuerdo. Pero hay que examinar con cuidado la obra poética de López para ver en qué consiste su valor, para indagar su originalidad y para dar en tierra con las diatribas y los ditirambos.

Nació y vivió López la mayor parte de su vida en Cartagena de Indias.[3]. Sus poemas se han publicado en muchos periódicos y revistas.[4] Según lo que López decía a Romualdo Gallego, los ciento cincuenta que más estimaba se perdieron al

[1] Abel García Valencia, *Introducción* a Luis Carlos López, *Cuadernillos de la poesía colombiana* (Medellín, 1950), sin paginar.

[2] Rafael Maya, *Estampas de ayer y retratos de hoy* (Bogotá, 1954), pág. 323.

[3] Para una descripción interesante de la patria del poeta, véase el artículo sobre López, de Carlos García-Prada en *Estudios hispanoamericanos* (México, 1954), págs. 238-240.

[4] García-Prada, *Introducción* a su edición, *42 poemas de Luis Carlos López* (México, 1943), pág. 2.

querer editar un libro Blanco-Fombona, y al negarse éste a publicarlo con un prólogo de Fray Candil.[5] Sus primeros libritos de poesía, *De mi villorrio* y *Posturas difíciles*, vieron la luz en 1908 y 1909 respectivamente. En 1920 se publicó *Por el atajo*, libro de versos también delgado, aunque sustancioso en el contenido. Y eso fue todo, con excepción de un volumen de poemas, *Varios a varios* (1910), en el cual una tercera parte se compone de poesías suyas, y el resto corresponde a sus amigos, Manuel Cervera y Abraham Z. López-Penha. Además escribió diversas obras en prosa de poco renombre.[6] El poeta vivió treinta años después de haber publicado *Por el atajo*, su último y mejor libro de poemas, y su muerte en 1950 pasó casi inadvertida por la crítica hispanoamericana: sólo aparecieron algunos artículos en las revistas colombianas con motivo de su fallecimiento.

Quienes le han buscado a López antecesores mencionan al malogrado poeta catalán, Joaquín Bartrina; al francés, Théodore de Banville; al José Asunción Silva de *Gotas amargas*, y al célebre satírico español, Quevedo.[7] Sin embargo, todos estos críticos parecen estar de acuerdo en que no se hallan imi-

[5] Ramualdo Gallego, "Un cuarto de hora con Luis Carlos López", en *Crónicas, cuentos y novelas* (Medellín, 1934), pág. 184.

[6] Max Henríquez Ureña, *Breve Historia del modernismo* (México, 1954), pág. 325, las da como *Algo de crítica,* una novela, *María Paz,* y unos folletos. Sturgis E. Leavitt y Carlos García-Prada, *A Tentative Bibliography of Colombian Literature* (Cambridge, Massachusetts, 1934), pág. 38, dan la siguiente enumeración de títulos sin fechas: *Abajo las mitras, Algo de crítica, El huerto de Nazaret, María Paz* (novela), *Proscenio bárbaro,* y *La vaca peluda.*

[7] En un prólogo algo frívolo a *Por el atajo* (Cartagena, 1920), pág. 14, Emilio Bobadilla, le compara a Banville, sin penetrar en el asunto: "El poeta francés pretendía producir efecto 'por el poder mágico de la risa', sin que la idea interviniese. Llegó hasta suponer que 'la música del verso' era capaz de mover a risa, como un lenguaje mímico sin palabras. López emplea a veces este procedimiento, sobre el cual habría mucho que decir. . .". A nuestro parecer, la idea siempre importa en la poesía de López, y no es la música de su verso la que produce la risa.

Bobadilla también menciona a Bartrina, afirmando que López tiene de él "el desgaliche técnico y la acritud satírica". Según un crítico colombiano, Eduardo Castillo, las *Gotas amargas* de Silva "han hallado su campeón, su representante más caracterizado en el cantor cartagenero". (En el *Epílogo* a *Por el atajo,* pág. 134) Rafael Maya hace algunas comparaciones y comentarios sobre Silva y López (pág. 327). Véase también Alfonso Llorente Arroyo, "Luis Carlos López", *Hispania,* VII (1924), 379.

taciones ni influencias directas, sino reminiscencias de los poetas susodichos en su obra poética. Es interesante contemplar el caso de Silva como precursor de Luis Carlos López. Ambos son colombianos y no cabe duda de que el gran bogotano ha ejercido una influencia importante en la poesía colombiana e hispanoamericana. Los dos poetas atacan ciegas creencias religiosas. Tratan el tema sexual de una manera sumamente antiromántica —a lo menos, el Silva de las *Gotas amargas*. Este tema aparece con frecuencia en la poesía de López, pero con naturalidad y sin afeites, y sin la gran desilusión de Silva. Huelga seguir buscando concordancias ideológicas entre los dos poetas, porque son superficiales; más importantes son las diferencias entre ellos tanto en la técnica como en la actitud ante la vida. Silva, en sus *Gotas amargas*, a causa de muchos desengaños sufridos, convencido de lo mísero del hombre, carece ya totalmente de una fe en la vida y se vuelve a encontrar un descanso en la muerte, cuyas puertas le abren prematuramente; López, en cambio, no se desespera de la vida: aunque la encuentre fea, insípida, hipócrita, cruel, sabe reírse y gozar de ella.

López estará más en la tradición de Quevedo. Su sátira es por lo común muy quevedesca: feroz y cáustica, aunque con dejos festivos y tintes burlescos. Tampoco falta el elemento escatológico en López, tan patente en la obra de Quevedo, el cual ha escandalizado a algunos críticos. Es la verdad que López a veces peca de burdo en sus burlas. Sería fácil encontrar otras afinidades entre Quevedo y López, pero la tarea resulta algo infructuosa, y es difícil probar influencias concretas.

Ya se ha descrito y discutido bastante el humorismo de López, o sea su sentido de humor, si es humorista o si no lo es. Dice Nicolás Bayona-Posada que es "un humorista realmente genial que se hace payaso en ocasiones, un Charlie Chaplin que a veces desciende a Harold Lloyd".[8] Para Luis Alberto Sánchez es "un aguafuertista irónico... una especie de Diego Rivera de la palabra".[9] Carlos García-Prada sostiene que "el humor se halla en todos y en cada uno de los versos del

[8] *Panorama de la literatura colombiana*, 2da. ed. (Bogotá, 1944), pág. 127.
[9] *Nueva historia de la literatura americana* (Asunción, 1950), pág. 501.

Tuerto López, y en forma tal que causa maravilla".[10] Un crítico brasileño afirma lo contrario: "naõ pode e naõ deve ser considerado um humorista, embora alguns dos seus poemas abriguem a sorrir".[11] Y Nicolás Buillén, en un artículo escrito con motivo de la muerte de López, sostiene: "La musa de López no ríe, sino que llora. Donde muchas veces creemos escuchar una carcajada, hay un lamento, un terrible lamento, casi un aullido".[12] Habrá cierta razón en todas estas opiniones contradictorias. Siempre depende de la definición que cada cual da de la palabra *humor*. A nuestro modo de ver, el que ha explicado quizá mejor el humorismo en los versos del colombiano es su compatriota, Rafael Maya: "No es exclusivamente un humorista porque el humorista comporta cierta dosis de piedad que está casi siempre ausente de los versos de Luis Carlos López... su comicidad no nace del corazón sino del cerebro y por esta circunstancia es cáustica".[13]

La mejor manera de aclarar este asunto del humorismo "luislopezado" será dejar hablar al poeta en sus propios versos. Sin duda alguna lo que atrae más en sus poemas y los levanta de un nivel pedestre es su empleo originalísimo de las imágenes. No bastaría su predilección por temas antipoéticos como el barbero, el policía o la tarjeta postal para darle un lugar de poeta distinto y original en las letras hispanoamericanas; es su modo de tratar estos temas vulgares lo que da valor e interés a su obra.

Como casi todos los poetas, López espiga en el rico campo de la naturaleza para hallar alguna de sus metáforas más felices, pero por lo general son muy distintas, tanto de los lugares comunes de la mayoría de los poetas románticos hispanoamericanos como de las metáforas alquitaradas de los poeta modernistas. Al examinar el mundo metafórico de López, pronto uno se da cuenta del papel importante que hacen en él dos fenómenos celestiales: el sol y la luna, temas favoritos de los

[10] *Estudios hispanoamericanos*, pág. 241.

[11] Stefan Baciu, "Um dos mais originais poetas da América", en *Servindo à poesia* (Rio Janeiro, 1953), pág. 49.

[12] "La carcajada dolorosa de Luis Carlos López", *Revista de América* (Bogota), XIII (1951), 435.

[13] Maya, pág. 326.

poetas a través de todos los siglos. Pero López no ve el sol y la luna con ojos de adoración ni se sirve de dioses mitológicos ni suspiros románticos para describirlos. Llamativo y pintoresco es el siguiente símil de *Despilfarros:*

> mientras el sol, como una enorme yema
> de huevo frito[14]

Otra imagen del sol magistralmente concebida, en la que también se hacen patente la nota humorística y el fino talento del caricaturista es:

> El cielo
> de un amarillo anémico de alpiste,
> me pareció risueñamente triste,
> y el sol, el padre sol, un gran buñuelo. (*PEA:* 22)

En los versos que acabamos de citar se puede notar también el empleo burlesco y poco común de colores, otra característica interesante de la técnica de López.

En su soneto, *Tardecita de invierno,* el poeta se ha servido del sol poniente para hacer una imagen excelente. Describe un temporal:

> La población parpadea
> porque un rayo culebrea
> como roja cicatriz
> que rubricara el Poniente,
> o como si bruscamente
> se arrancase una raíz... (*PD:* 85)

Hojeando las páginas de López, nos encontramos con múltiples ejemplos de imágenes lunares. La luna, tan cantada por todos los vates, aparece aquí a través de los lentes caricaturistas del cartagenero en un paisaje vistoso de colores:

> En el crepúsculo barcino,
> puesta como de canto
> sobre un techo pajizo,
> llora una luna de latón... (*PEA:* 37)

[14] *Por el atajo* (Cartagena, 1920), pág. 44. De aquí en adelante los versos citados de López aparecerán en el texto con las siguientes abreviaturas: PEA = *Por el atajo;* DMV = *De mi villorrio* (Madrid, 1908); PD = *Posturas difíciles* (Madrid, 1909).

o en este otro pasaje en donde la comparación es de innegable exactitud, aunque cosa muy vulgar de compararse con la luna, y por lo tanto, sumamente divertido:

mientras la hermana luna
que hoy finge un diente de ajo, (*PEA:* 128)

Otras imágenes lunares muy ingeniosas son:

La luna es un medio mamey: asoma
detrás de la perrilla
de un mirador. (PEA: 47)

Mientras la luna, desde el hondo arcano
calca la iglesia. En el azul plafón,
la luna tumefacta es como un grano... (*PEA*: 71)

Los árboles y el mar son otros dos temas de la naturaleza que encontramos en su poesía empleados metafóricamente:

Y los árboles torcidos,
desnudos y nudosos
seguramente sufren de artritismo. (*PEA:* 37)

Bajo los abanicos,
los grandes abanicos de palmeras (*DMV*: 151)

la estudiantil parvada
se aleja entre los rotos abanicos
de los árboles. (*PEA:* 43)

Gelatinoso el mar (*PEA:* 42)

El mar que el biceps de la playa humilla
tiene sinuosidades de felino,
y se deja caer sobre la orilla
con la cadencia de un alejandrino. (*DMV:* 143)

El mar hoy no amotina
su carapacho: duerme mansamente
con pesadez de fofa gelatina. (*PD:* 86)

Y el rudo mar, infatigable viejo
viril, siempre bilioso. (*PD:* 92)

Y el mar, bilioso y viejo,
duerme como con sueño de morfina. (*DMV:* 2)

Muy típicas de la poesía de López son las ideas que entrañan algunas de las imágenes que acabamos de citar: cuando habla el poeta del mar, se le vienen a la mente con frecuencia adjetivos no poéticos como bilioso o gelatinoso. Otras veces se le ocurren imágenes fisiológicas tan formidables como "el biceps de la playa" y el mar "sinuosidades de felino". De vez en vez en la poesía de López se da con una estrofa como la siguiente en donde no se le puede tachar de antipoético en la selección de imágenes.

> En tanto que las aves tranquilamente solas
> suben al cielo, cuentas salidas de collar,
> y bajan y se alejan, diéresis de las olas,
> por sobre la U que forma cada tumbo del mar. (*PD:* 79)

Como buen caricaturista López emplea a menudo a los animales, dando a los humanos características de las bestias y las aves: los sabios tienen "una gravedad dos dormidas jicoteas" (PEA: 114). Algunos de los matrimonios de la aldea son

> las parejas de alas de pato.
> No necesitan bicarbonato
> y se conservan como en alcohol, (*PEA:* 122)

El poeta mira desde su cuarto y ve correr a los chicos que salen de la escuela "con vuelo de pericos" (PEA: 43). En otro poema muy citado, *Egloga tropical,* dice:

> pues andas en dos patas
> como un orangután con alpargatas. (*PEA:* 115)

Otras imágenes zoológicas impresionantes se encuentran en *Tarde de verano,* donde satiriza al padre de la aldehuela es una estrofa estupenda. En estos versos se deja ver su desprecio tanto por el pueblo pacato y estúpido como por el padre que lo manda:

> Canijo cuello de ganso,
> cruza leyendo un misal,
> dueño absoluto del manso
> pueblo intonso, pueblo asnal. (*DMV:* 119)

Es algo difícil evitar los lugares comunes tratándose de esta clase de imágenes zoológicas. De vez en cuando en la poe-

sía de López se hallan tales brozas que no ha podado el poeta. Describe a las pobres muchachas de provincia.

> que salen —si es que salen de la casa—
> muy temprano a la iglesia,
> con un andar doméstico de gansas... (*PEA*: 63)

Los burgueses nos siguen con "una bovina mirada" (PEA: 100) y el hombre casado es "siempre apacible, como en la noria el buey" (PEA: 104). Sin embargo, hay que reconocerle a López su originalidad en la mayoría de sus imágenes y admitir que tales clisés son excepciones en su obra poética.

Sus versos no están exentos de ese lamento eterno de casi todo poeta por la juventud perdida, pero la manera en que lo hace es distinta de la mayoría de estas quejas. Por ejemplo, en un soneto, *A un bodegón*, añora los felices días pasados de la alegre juventud. Su añoranza es sincera y conmovedora aunque hecha con varias salpicaduras burlescas:

> ¡Oh, viejo bodegón, en horas gratas
> de juventud, qué blanco era tu hollín,
> y qué alegre, en nocturnas zaragatas,
> tu anémico quinqué de kerosín!
>
> Me parece que aún miro entre tus latas
> y tus frascos cubiertos de aserrín,
> saltar los gatos y correr las ratas,
> cuando yo no iba a clase de latín...
>
> ¡Pero todo pasó...! Se han olvidado
> tus estudiantes, bodegón ahumado,
> de aquellas jaranitas de acordeón...
>
> ¡No vale hoy nada nuestra vida! ¡Nada!
> ¡Sin juventud la cosa está fregada,
> más que fregada, viego bodegón!

Se desliza la hermosura de la juventud y el rápido pasar de los años trae al hombre la fealdad física: la calvicie y la panza. Estos dos defectos humanos figuran a menudo en los poemas de López. Son defectos que ocurren satirizados en la obra de muchos poetas, por ejemplo, en Quevedo. López caricaturiza estas deformidades con sumo desdén:

> lector hueco y panzudo (*PEA*: 26)

Mi buen amigo el noble Juan de Dios, compañero
de mis alegres años de juventud...
.....
.....y es hoy panzudo y calvo (*PEA:* 93)

...los burgueses
de inútiles calvas, (*PEA:* 100)

El Alcalde, de sucio jipijapa de copa,
ceñido de una banda de seda tricolor,
panzudo a lo Capeto
.....
.....luce por las callejas
su barriga (*DMV:* 62)

calvas con un brillo como de barniz (*DMV:* 45)

¡Quién pudiera en un rato
de solaz, a la sombra de un caimito,
ser junto a ti un pazguato
panzudamente ahito,
para jugar con tierra y un palito! (*PEA:* 118)

El ingenio chispeante y la socarronería del poeta son muy evidentes en esta última cita, en donde hace un adverbio del adjetivo despectivo panzudo. En otras ocasiones da rienda suelta también a su imaginación, empleando adverbios originales o poco usados:

Mi parienta, magra y fría,
solteronamente fea (*PD:* 41)

Don Abel, agiotista adinerado,
voluminosamente colorado (*PEA:* 88)

una chica nerviosamente guapa (*DMV:* 62)

da ódicamente un salto (*PEA:* 47)
risueñamente triste (*PEA:* 22)

¡Salud, momias ilustres,
que os voy a dar la absolución: mi diestra
cabalísticamente
pondrá en el aire así como una &... (*PEA:* 114)

rema olímpicamente un alcatraz (*PD:* 88)

El uso abundante de adverbios en esta poesía tan incisiva llama la atención. Los adverbios, en especial los muy largos, aparecen en casi todos sus poemas. Pero no son superfluos. Otros ejemplos interesantes son:

vertiginosamente
dobla una esquina un automóvil (*PEA:* 52)

cruzan por esta vida amarga
paradójicamente larga, (*DMV:* 111)

Con sus jarrones de licor, sus dados
y sus cachimbas se darán al juego
carnavalescamente iluminados
por la epilepsia del candil. (PD: 83)

Como ya hemos mencionado de paso, López se vale mucho de los colores en su poesía. Generalmente demuestra su originalidad en esta selección, como hace en la de los adverbios, buscando lo raro y lo no poético para hacer más llamativas y pintorescas sus imágenes:

Solamente en un obscuro
convento, que ofrece un muro
color de zaquizamí (*PD:* 26)

La testa del cerro, rugosa y rapada,
brilla con los tintes de la mermelada,
y detrás de un techo de color de ají (*PD:* 40)

Y la novia, la falda de color
mimoso, azul lilial,
cabellos de un rubor
de lacre (PD: 45)

Con tu traje color de chocolate
y con tus cintas de color rapé,
semejas el más bello disparate
de la vida. Tienes cutis de té. (*DMV:* 85)

Una de sus poesías donde el uso del color es sumamente original es *Cromo*:

Por el confín cetrino
atisba el sol de invierno. Se oye un trino

que semeja peinar ternuras canas,
y se escucha el dialecto de las ranas...

La campiña, de un pálido aceituna,
tiene hipocondría, una
dulce hipocondría que parece mía.

Y el viejo Osiris sobre el lienzo plomo
saca el paisaje lentamente, como
quien va sacando una calcomanía... (*DMV:* 49-50)

A través de toda la poesía de López aparecen insistentemente las imágenes anatómicas y fisiológicas, a veces, de una realidad desagradable. Hasta en los colores se ve esta tendencia:

mientras la vieja va zurciendo prosa
debajo de un cielo color de pus. (*DMV:* 135)

En la búsqueda de términos fisiológicos para sus imágenes, López con frecuencia hace gala de palabras que son, por lo general, de uso médico: atonía, neurastenia, bulimia, ataraxia, cistitis. Este rasgo de su obra será otra indicación de sus excesos y extravíos de lo que consideramos generalmente poesía verdadera; sin embargo, nos es forzoso admitir que no deja de tener cierta atracción por su originalidad:

cabecean las aspas del molino
como con neurastenia. (*DMV:* 2)

Por la torcida calleja
de mi vetusto arrabal,
no cruza ni un perro. Aqueja
su ataraxia monacal. (*PD:* 25)

Cruza el arroyo el solitario entierro
de un pobre. Es natural
que le acompañe un perro
bajo la indiferencia vesperal.

¿De qué murió? Sería
de bulimia, es decir,
de no haber visto la panadería
con ojos de fakir. (*PD:* 29-30)

Intermitentemente
desgrana el cielo gris
su crónica cistitis. (*PD:* 57)

Esta última cita, que significa que llueve a intervalos —orina el cielo—, no podría ser menos poética, pero disfrazada, con términos técnicos, despierta la risa. Y esto ocurre en casi todos los pasajes poco delicados de López. Otro ejemplo:

Sonó la campana
y dio un resoplido
de bestia en celo la locomotora
en la virginidad de la mañana. (*PD:* 69)

El poeta argentino, Enrique Banchs, comentando los poemas de *De mi villorrio*, reconoció al artista sensible en López: "tiene un exquisito, un sedeño, un suprasensible temperamento, y tal vez por eso no hurta a su verso el detalle prosáico, sucio, vulgar que madura en todos los minutos".[15]

El hecho de ser antipoético en la elección de temas no rebaja siempre el valor de una obra. Cualquier tema puede prestarse a un tratamiento poético, aunque los hay, seguramente, que se resisten a ser poéticos. López tiene el don de hacerlos poéticos en la mayoría de los casos.

Indudablemente López es un poeta de color local. Sabe penetrar en el ambiente pueblerino y sacar toda la comicidad de sus tragedias cotidianas. Pero sus versos no carecen de atracción universal. Lo que les da esta universalidad es su sátira del hombre, que se pudiera aplicar no sólo a sus vecinos, los cartageneros, sino también a los hombres de todas partes, hombres que llevan en sí muchas debilidades e hipocresías . En las letras hispanoamericanas nadie ha superado a López en la sátira poética de los temas pequeños y prosaicos. López caricaturiza con la misma facilidad los sentimientos y los individuos, así están tan cabal y netamente delineados en su poesía el amor sentimental, el alcalde, el padre, las muchachas solteronas —toda la quintaesencia gris, insípida, amorfa y estúpida de esa vida provinciana con sus mezquinas realidades exter-

[15] Entre los juicios incluídos al final de *Posturas difíciles*, pág. 103.

nas. López no se expresa con moderación cuando describe estas cosas, de ahí que a veces puedan molestar algo sus salidas, pero otras muchas deleitan con su asombrosa fuerza y originalidad. Nadie como él para enumerar los descuidos y torpezas frecuentes en la vida vulgar, para darnos los vicios, defectos y equivocaciones humanas en logradas creaciones. Luis Trigueros dice con entusiasmo y mucha razón, hablando de *De mi villorrio:* "No seguir a nadie, exteriorizar ideas que le pertenecen, beber en un vaso diminuto, abonar su pequeño jardín, arrojar lejos la librea del lacayo, parece ser el propósito laudable del genial escritor cartagenero".[16] Esta originalidad, que se encuentra en *Posturas difíciles* y también en *Por el atajo,* debiera haber llamado mucho la atención en esos años cuando en su mayoría los poetas colombianos e hispanoamericanos siguieron las normas de los modernistas.

¿Cómo consigue López su originalidad? Uno de los rasgos principales en su técnica es la simplificación.[17] Sus poemas son muy cortos por lo común, también sus descripciones de las cosas. Sabe reducirlas a sus elementos fundamentales sin perderse en divagaciones ni circunloquios, empleando muchas veces un vocabulario desusado en poesía. Se deleita con el uso de un lenguaje "casero, directo, lleno de color y de olor".[18] Maneja su idioma con soltura. Busca el adjetivo o el adverbio exactos para transmitir su imagen. Por lo general lo consigue y nos da unas metáforas inolvidables. Este estilo incisivo será necesario en una poesía tan satírica, porque de esta manera se sienten más las agudas flechas de la sátira. López no tiene ideas políticas ni filosóficas por las cuales se crea obligado a atenuar sus conceptos.[19] Su sátira salpica todo: ricos y pobres, hombres y mujeres, la política y la religión, en fin, las múltiples facetas de esta vida y muchos recodos de la corriente humana. Aunque la obra poética de Luis Carlos López es

[16] *Ibid.,* pág. 108.

[17] Maya, pág. 325.

[18] García-Prada, *Introducción a López, en 42 poemas de Luis Carlos López,* pág. 4.

[19] Baldomero Sanín Cano, "El espíritu de los tiempos", *Repertorio americano,* XVII (4 agosto, 1928), 72.

poca en total, de seguro le dará a su autor un lugar eminente entre los satíricos hispanoamericanos.

GEORGE D. SHADE
University of Texas

BIBLIOGRAFIA

Achury Valenzuela, Darío. *12 poetas, 24 poemas.* Bogotá, 1936.

Baciu, Stefan. "Um das mais originais poetas da America", en *Servindo à poesía.* Río de Janeiro, 1953.

Bayona Posada, *Nicolás. Panorama de la literatura colombiana.* Bogotá 1944.

Fitts, Dudley. *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry.* Norfolk, Connectitucut, 1942.

Gallego, Romualdo. "Un cuarto de hora con Luis Carlos López", en *Crónicas, cuentos y novelas.* Medellín, ¿1934?

García Codoy, F. "Posturas difíciles", en *La literatura americana de nuestros días.* Madrid, ¿1915?

García-Prada, Carlos. *Antología de líricos colombianos.* II. Bogotá, 1936. "Zurce que zurce líricos chismes: Luis Carlos López", en *Estudios hispanomericanos.* México, 1945.

Guillén, Nicolás. "La carcajada dolorosa de Luis Carlos López", *Revista de América* (Bogotá), XXII (1951), 433-440.

Hays, H. R. *12 Spanish American Poets.* New Haven, Connecticut, 1943.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo.* México, 1954.

Hespelt, E. Herman, Irving A. Leonard, John T. Reid, John A. Crow. y John E. Englekirk. *An Anthology of Spanish American Literature.* New York, 1946.

López, Luis Carlos. *Cuadernillos de poesía colombiana.* Introducción por Abel García Valencia. Medellín, Suplemento No. 40, Ediciones de la Universidad Pontificia, ¿1950?

42 poemas de Luis Carlos López. Selección y estudio por Carlos García- Prada. México, 1943.

De mi villorrio. Prólogo de Manuel Cervera. Madrid, 1908.

Por el atajo. Prólogo de Emilio Bobadilla y epílogo de Eduardo Castillo. Cartagena, 1920.

Por el atajo. Prólogo de Baldomero Sanín Cano y un exordio de los editores. Cartagena, 1928.

Posturas difíciles. Madrid, 1909. Contiene juicios sobre *De mi villorrio* por Manuel Ugarte, Enrique Banchs, Emiliano Hernández, E Beltrán Rodríguez, Miguel de Unamuno y Luis Trigueros.

Varios a varios. En colaboración con Manuel Cervera y Abraham López Penha. Cartagena, 1910.

Llorente Arroyo, Alfonso, "Luis Carlos López", *Hispania*, VII (1924), 377-386.

Maya, Rafael. *Estampas de ayer y retratos de hoy*. Bogotá, 1954.

Nieto, Luis. "La poesía de Luis Carlos López", *Revista del Instituto Americano de Arte* (Cuzco), VI (1952), 124-131.

Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)*. Madrid, 1934.

Ortega Torres, José J. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá, 1935

Ospina, Joaquín, *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. II. Bogotá, 1937.

Sánchez, Luis Alberto. *Historia de la literatura americana*. Santiago, 1937.

"Luis Carlos López", *Tiempo*, 10 de diciembre de 1950.

Nueva historia de la literatura americana. Asunción, 1950.

Sanín, Cano, Baldomero. "El espíritu de los tiempos", *Repertorio Americano*, XVII (4 de agosto de 1928), 72, 79.

"Luis Carlos López", "Tiempo", 5 de noviembre de 1950.

Vega, Fernando de la. *Apuntamientos literarios*. Cartagena, 1924.

Vinyes, Ramón, "Luis Carlos López", *Repertorio Americano, III* (20 de marzo de 1922), 409-410.

Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Washington

I. *Homenaje en Wáshington.* A fines del mes de marzo de 1955 se reunió el Ateneo Americano de Wáshington y la intelectualidad de la metrópoli norteamericana en un elegante salón del Hotel Plaza para rendir homenaje y decir adiós a su presidente, el Excmo. Sr. Dr. Rafael Heliodoro Valle.

Tomaron la palabra el Excmo. Sr. Embajador de México a las Naciones Unidas y OEA, Dr. Luis Quintanilla; el Excmo. Sr. Dr. César Tulio Delgado, Embajador de Colombia a la OEA; el intelectual mexicano E. Abreu Gómez, el educador argentino Sr. Dr. Sánchez Reulet, de la Unión Panamericana; Mrs. Muna Lee, del Departamento de Estado; el Dr. H. Grattan Doyle, decano de la Universidad de George Wáshington; y el Sr. Dr. Francisco Aguilera, redactor del *Handbook of Latin American Studies.* El resumen de elogios y homenaje rendidos a la venerable figura de don Rafael por embajadores, escritores, intelectuales y educadores dieron merecida honra a su obra que como organizador y presidente del Ateneo Americano realizó en los últimos años en Wáshington.

Se reconoció al Dr. Valle el don de gran y fiel amigo, amante de nuestras letras y letrados, incansable bibliógrafo, agudo historiador, poeta de sincera cualidad, ensayista, e impertérrito e incansable puente de cultura y amistad entre nuestros países: los que constituyen la Unión Panamericana. Por eso presidió este banquete el Presidente de la Organización de los Estados Americanos (OEA). Porque la obra que el Dr. Valle dirigió, por la cultura americana desde la tribuna del

Ateneo Americano fue intensa, incansable y grande por su espontánea sinceridad. Por eso documentamos hoy en detalle esta crónica de amistad interamericana.

II. *Origen y Fundadores del Ateneo.* La idea que dio origen al Ateneo Americano de Wáshington, surgió en una conversación de Rafael Heliodoro Valle en 1950 con el intelectual mexicano Ermilo Abreu Gómez, al darse cuenta de que había en la ciudad de Wáshington un núcleo importante de escritores de varios países americanos que podrían ser reunidos para discutir sobre problemas de literatura, de filosofía y otros temas afines a nuestra América que son comunes en este hemisferio y bien pudieran crear vínculos de entendimiento espiritual.

La primera reunión para fundar el Ateneo se efectuó en la Embajada de Honduras (la cual siempre fue el centro intelectual de Wáshington mientras presidió allí don Heliodoro), y la segunda en la de Venezuela. Fue su Presidente Honorario el gran poeta español Juan Ramón Jiménez.

Los fundadores del Ateneo fueron además de los señores Valle y Abreu Gómez, los siguientes: Dr. Henry Grattan Doyle y Muna Lee, de los Estados Unidos de América; José Gómez Sicre y Roberto Esquenazzi Mayo, de Cuba; Dr. Antonio Gómez Robledo, Dr. Manuel Guillermo Martínez, Dr. Luis Quintanilla y Ninfa Santos, de México; Dr. Alberto Lleras y Dr. Guillermo Nannetti, de Colombia; Dr. Fernando Romero y Juan Bautista de Lavalle, del Perú; Dr. Francisco Aguilera, de Chile; Dr. Enrique Kempf Mercado, de Bolivia; Dr. Aníbal Sánchez Reulet y Dr. Luis Guillermo Piazza, de Argentina; Dr. Aleceu Amoroso Lima y Dr. Hildebrando Accioli, del Brasil.

Más tarde fueron incorporados como miembros de número: Dr. Aurelio Giroud, de Cuba; Dr. Cortés Plá, Dr. Angel Palerm, de España; Dr. José Manuel Topete, de México; Erico Veríssimo, del Brasil; Dr. Pedro Angel Cebollero, de Puerto Rico; Dr. Luis Oscar Boettner, del Paraguay; Dr. René Lepervanche Parpacén y Dr. César González, de Venezuela; Dr. Aníbal Jara, de Chile; Dr. Víctor Andrade, de Bolivia; doctores Eduardo Zuleta Angel y César Tulio Delgado, de Colombia; Dr. Héctor David Castro, de El Salvador; Dr. Erwin Walter Palm, de la República Dominicana, y don Ricardo Le-

guía, del Perú. También se eligieron miembros correspondientes a los más destacados intelectuales de América.

Durante la presidencia del Ateneo del Dr. Valle se trabajó con los auspicios de la Unión Panamericana, la *Hispanic Foundation* de la Biblioteca del Congreso, el Instituto de Lenguas y Lingüística de la Universidad de Georgetown y en 1954 trabajó con el Grupo de Historiadores de la América Latina de Wáshington.

III. *Propósito y Programa*: Los principios del Ateneo se definieron en su Boletín Núm. 2, marzo de 1950:

"El Ateneo Americano de Wáshington —con relación a los países de este hemisferio se propone:

a) Fomentar la coordinación de las raíces indígenas y occidentales de la literatura que se produce en español y el estudio y la divulgación de la misma.
b) Fomentar desde Wáshington las relaciones de los escritores y de las instituciones afines.
c) Ofrecer desde Wáshington, una tribuna propicia para la expresión del pensamiento de los escritores de toda América.
d) Favorecer las tareas de acercamiento espiritual que se proponen instituciones como la Organización de los Estados Americanos y UNESCO".

IV. *Conferencia del Ateneo.* En las conferencias del Ateneo se llevaron a cabo los fines enunciados. Tomaron parte conferenciantes de casi todos los países de América. Se discutieron temas de literatura, ciencia, educación, filosofía, historia, derecho internacional, pintura y música. Estos temas fueron desarrollados por los más destacados especialistas y muchos de ellos se publicaron después. (Véase Apéndice).

A las asambleas se invitó no sólo a los ateneístas sino también al público en general y a otros grupos afiliados. Don Heliodoro siempre presidió con maestría y vimos a muchos oradores palidecer al escuchar su introducción —que muchas veces se convertía en síntesis y orientación del tema a mano—, preocupándose por tener que hablar después de la magistral elocuencia del autor de *La ánfora sedienta.* Porque al Ateneo lo cuidó don Heliodoro como a un hijo. A sus tribunas no sólo

invitó a los hombres de prestigio para dar un mensaje acabado, sino también a los jóvenes de gran promesa quienes por su misma juventud trajeron a la obra del Ateneo el ardor y fe de su misma juventud. Vemos mezclados por eso los nombres de don Juan Ramón Jiménez y del lamentado don Pedro Salinas con nombres de muchos jóvenes de gran promesa.

V. *Centenarios.* Además de sus conferencias el Ateneo celebró los centenarios de varias grandes figuras de América en su fecha correspondiente. Entre otros, los siguientes: En honor del gran prócer y héroe cubano José Martí, el 27 de enero de 1953; del mexicano José María Luis Mora; un homenaje en honor del escritor peruano Ricardo Palma el 10 de febrero de 1950; del prócer mexicano don Miguel Hidalgo y Costilla en el Segundo Centenario de su nacimiento el 15 de mayo de 1953 y en conjunto con la Embajada Mexicana en Wáshington; al prócer hondureño Dionisio Herrera; y a la escritora dominicana Salomé Ureña el 29 de noviembre de 1950.

Pero el centenario más lucido fue dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento. Para esta ocasión se celebraron unos Juegos Florales Internacionales que contaron con la ayuda económica de la Secretaría de Educación Pública de México y del ingeniero Carlos Prieto. En el auditorio de la Biblioteca del Congreso se otorgó el primer premio por una poesía a Sor Juana, al costarricense Alfredo Cardona.

VI. *¿Quién fue el Ateneo?* Y ¿quién?, nos preguntamos, ¿fue este hombre que cortó todos los hilos burocráticos de una ciudad como Wáshington? ¿Quién desarrolló esta obra cultural que puede haber sobrepasado lo que instituciones fundamentales hacen por medio de su organización? ¿De dónde salió el dinero para sufragar estos gastos enormes? Y he aquí la fase más fantástica de esta obra interamericana y de repercusiones internacionales. No se gastó mucho dinero. El Ateneo no tiene cuotas ni para pagar un café ni una cena de homenaje.

La personalidad de don Heliodoro Valle y su influencia con universidades norteamericanas, la Unión Panamericana, la Biblioteca del Congreso y con las embajadas de Wáshington, abrió las puertas, allanó todas las dificultades. Sí, el incansable don Heliodoro fue el Ateneo. Una vez que él fomentaba

un proyecto de conferencias o de otra actividad intelectual, las instituciones de Wáshington con gusto prestaban sus más lujosos salones, auditorios y bibliotecas. Después de todo, "era para don Heliodoro y su Ateneo".

Después de muchas conferencias las embajadas hispanoamericanas abrieron sus puertas con sendas fiestas para agasajar al orador y su público. Protocolo o no se juntaron intelectuales, escritores y amigos de nuestros problemas y cultura para discutirlos. Habría que ver los formales saludos de embajadores para luego añadir después de un cordial abrazo, "Qué tal Pancho, cómo está su señora". Toda formalidad se convirtió en un afán de contribuir al movimiento interamericano del Ateneo.

VII. *Significado del Ateneo en la Obra Interamericana.* Ya en su cuarto año el Ateneo Americano de Wáshington había patrocinado más de cincuenta conferencias, celebrado varios centenarios y se había convertido en una institución de renombre internacional.

Por eso se reunieron embajadores, profesores y destacados miembros de la intelectualidad de Wáshington en este mes de marzo para decirle "adiós" a una de esas figuras de donaire raras veces en nuestra época por su grandeza e inmensa generosidad. Al terminar la letanía de encomios por amigos de muchos lustros, por personas todas unidas por una sinceridad de cooperación, don Heliodoro dio brevemente las gracias. El hombre de elocuencia se lució por su digno silencio y honda y honrada emoción. Sólo dio sus mejores parabienes al nuevo presidente del Ateneo, al Excmo. Sr. Dr. César Tulio Delgado, uno de los mejores oradores de nuestro continente.

La ausencia de don Heliodoro en Wáshington se sentirá mucho por sus amigos y admiradores. Pero dondequiera que haya un periódico o revista en esta América en que se discuta nuestra cultura, si leéis con cuidado, encontraréis este nombre: por Rafael Heliodoro Valle.

JOSÉ MANUEL TOPETE
Air University Quarterly Review
Air University
Maxwell AFB, Alabama

APENDICE

Conferencias del Ateneo Americano de Wáshington:

Sr. Emilio Abreu Gómez. "Tribulaciones de un viaje a Sur América", "La novela de la Revolución Mexicana" y "Martín Luis Guzmán, observaciones sobre su estilo".

Sr. Dr. Francisco Aguilera. "Poemas norteamericanos, lectura y comentarios".

Excmo. Sr. Víctor Andrade, Embajador de Bolivia. "La novela boliviana".

Sr. Dr. Arturo Arnáiz y Freg. "La vida intelectual del México de hoy".

Sr. Prof. Julio César Arroyave C. "Formas de la muerte".

Excmo. Sr. Dr. Luis O. Boettner, Embajador del Paraguay. "Presentación del Uruguay".

Excmo. Sr. Dr. Héctor David Castro, Embajador de El Salvador y Presidente del Consejo de la OEA. "La política internacional de El Salvador".

Sr. Dr. Manuel Cardozo. "The Face of South America". Sr. Dr. Alfonso Cortina. "José Luis Mora: su obra y su tiempo".

Excmo. Sr. Dr. José R. Chiriboga V., Embajador del Ecuador. "Montalvo, sus ideas políticas y sus libros".

Excmo. Sr. Dr. César Tulio Delgado, Representante de Colombia ante OEA. "María de Jorge Isaacs".

Sr. Roberto Esquenazi Mayo. "Salomé Ureña, poetisa y educadora".

Excmo. Sr. Dr. Aurelio Fernández Concheso, Embajador de Cuba. "La significación de Finlay en América".

Sr. Dr. Aurelio Giroud. "El paisaje en la literatura cubana", y "El novelista argentino Benito Lynch".

Sr. José Gómez Sicre. "En la muerte de José Clemente Orozco".

Excmo. Sr. Dr. César González, Embajador de Venezuela. "Ojeada sobre Venezuela".

Sr. Dr. Andrés Iduarte. "El Maestro Justo Sierra".

Excmo. Sr. Aníbal Jara, Embajador de Chile. "Recuerdos de un periodista en Chile".

Sr. Dr. Ricardo Leguía. "Poemas del Perú, lectura y comentarios".

Excmo. Sr. Dr. René Lepervanche, Representante de Venezuela a OEA. "Las memorias del General Páez".

Sr. Dr. Indalecio Liévano. "Bolívar y Alexander Hamilton".

Sr. Dr. César Lizardi Ramos. "Idea sobre los estudios arqueológicos en México".

Sr. Jorge A. Lines. "La investigación histórica en Costa Rica".

Sra. María de Lines. "El próximo centenario de William Walker".

Sr. Dr. M. B. Lourenço-Filho. "El sentido americano de la educación".

Srta. Rosa Martínez de Cabrera. "Valores plásticos de la poesía cubana y el sentido poético de la pintura cubana".

Excmo. Sr. Dr. José A. Mora, Embajador del Uruguay. "José Enrique Rodó, valoración de su pensamiento después del centenario de Ariel".

Sr. Dr. Guillermo Nanetti. "América y la moral heroica de Martí", y "Caminos de la solidaridad americana".

Sr. Dr. Erwin Walter Palm. "Cortés y Doña Marina (fragmentos de drama)".

Sr. Dr. Walter Peñaloza. "El análisis y el valor de la ciencia".

Sr. Gonzalo Pizarro. "Algunos aspectos de la pintura peruana contemporánea".

Sr. Fernando Romero. "Arte Popular Peruano", y "Obra de aldea, Miguel Hidalgo y Costilla".

S. Pedro Salinas. "Lo erótico en Rubén Darío".

Sr. Dr. Aníbal Sánchez Reulet. "La figura de Enrique José Varona", y "El ensayo contemporáneo argentino".

Sr. Dr. José A. Sobrino, S. J. "La soledad mística y existencialista de San Juan de la Cruz".

Sr. Dr. José Manuel Topete. "Eduardo Mallea y el laberinto de la agonía".

Excmo. Sr. Dr. Rafael Heliodoro Valle. "Lo que dijeron sobre la muerte de Martí", y "Presentación de Honduras, con ilustraciones".

Excmo. Sr. Erico Veríssimo. "Reflexiones sobre un enigma literario, Machado de Assis".

Sr. James E. Webb. "Paisajes de Honduras".

Excmo. Sr. Dr. Eduardo Zuleta Angel, Embajador de Colombia. "Jiménez de Quesada y la literatura colombiana".

Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea

En el Número 39 de la *Revista Iberoamericana* (Marzo de 1955) aparece un artículo sobre Eduardo Mallea en que aparte de varios juicios críticos harto discutibles, se hallan errores de hechos que urge rectificar si queremos impedir la creación de un Mallea apócrifo. Se trata sobre todo de la discusión de la novela *Fiesta en noviembre*, de la cual tengo a mano la segunda edición de la Editorial Losada (1949), que supongo no se diferencia mucho de la citada en el artículo. Sorprende por consiguiente que en éste se llame arquitecto al protagonista Lintas (p. 135) cuando en la novela aparece como pintor, y pintor que ha exhibido sus cuadros (pp. 53, 75, 94, 119, 123). También consta en la novela que es a Lintas a quien se le pide un juicio sobre ciertas telas —lo cual da lugar a una escena culminante (pp. 91 y ss.)— y no el personaje secundario que se menciona en el artículo (p. 135). El asesinato de un poeta, que se nos asegura tiene lugar "en otra parte de la ciudad" y "en un parque solitario" (pp. 134-135) parece haberse confundido con otro asesinato —el de un librero— que refiere Lintas. Según la novela, la muerte del poeta ocurre fuera de cualquier ciudad (pp. 165-166); y aunque no se da indicación exacta del lugar ni del país, nada hay que justifique la aseveración del artículo, sobre todo cuando se tiene presente el epígrafe de *Fiesta en noviembre*.

En cuanto a las demás obras de Mallea, encontramos (p. 131) que *La ciudad junto al río inmóvil* es "una serie de relatos que presentan una galería de mujeres" —calificación que da

una idea poco exacta de un libro en que aparecen los protagonistas masculinos Durcal, Solves, Avesquín, Uber y Carlos Oro. Refiriéndose a Agata Cruz y a su marido (*"Todo verdor perecerá"*) declara el artículo que ella "lo deja morir" (p. 136) dando así la impresión de un intento homicida de parte de Agata, cuando, al contrario, su deseo (aunque no cumplido) es suicidarse ella. Se puede comprobar esto leyendo las últimas páginas de la primera parte de la novela y también las primeras páginas de la segunda.

En las páginas 140 y 147 del citado artículo debe leerse "Roberto Ricarte" en vez de "Arturo Ricarte". La "Blanca" de la página 144 es la misma Blanche Alost que aparece en la tercera línea de esta página. "Azevedo" (léase "Acevedo"), si es joven, como lo asegura la página 143, será albino, ya que Mallea le presenta como hombre "de cabellos blancos" (*La bahía de silencio*, 3a. ed., 1950, p. 44). También es difícil que Mallea se escape de Amsterdam a Roma (p. 128) viajando "del sur al norte" (p. 123).

En la bibliografía con que concluye el artículo, aparte de una alfabetización un tanto caprichosa, debe advertirse que en los casos de *Las Aguilas* y *Todo verdor perecerá* solamente la primera fecha es la de la edición original, refiriéndose la segunda a una edición posterior. Tampoco estaría de más añadir la primera edición de *Nocturno europeo* (Buenos Aires: Sur, 1935). Las obras que ha publicado Mallea después de escrito el artículo en 1953 son *Chaves* (Buenos Aires: Losada, 1953), *La sala de espera* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1953) y *Notas de un novelista* (Buenos Aires: Emecé, 1954). El "estudio aparte" que pide la página 124 para las metáforas geográficas de Mallea se publicó en 1952. Véase Chapman, Arnold, "Terms of Spiritual Isolation in Eduardo Mallea", *Modern Language Forum*, XXXVII (No. 1-2, 1952), 21-27.

JOHN H. R. POLT
University of California, Berkeley

CREACION

Mamita Maura

(CUENTO)

Lo cierto fue que Tata Mundo convaleció de aquella pulmonía que no pudo con él, volvió a calzarse el par de zapatones bien herrados, y con su pañuelo rojo anudado al cuello todavía anda por ahí fumándose sus chircagres y echándole aceite a su lamparilla que alumbra historias. El día que ya estuvo de salir a asolearse, todavía algo desteñido de la piel y escurrido de las facciones, fue y nos dijo, sentándose en el pedrón que estaba al frente de su casa:

—Pues es que en la de menos yo soy como mi abuela.

—¿Mamita Maura?

—La mesma. Pura coyunda tiesa. Llegó a ser la vieja en aquellos años el bastión donde toda nuestra familia se arrimaba a asegurar sus tristezas para que ella las tuviera de su mano, o a dar rienda suelta a las alegrías, que también las había de haber en familión tan grande como el que ella y mi abuelo habían echado al mundo. Mas el abuelo, para entonces, ya dormía de espaldas bajo muchas paladas de tierra. Se fue sesentón, el flojo. Ella nos quedó, e hizo las veces del uno y del otro; y miren que, como autoridad, sabía ser de buen mando la viejita. ¿Piensan ustedes que, faltando el hombre, se le fue la finca en humo o se rompieron a pelear entre sí los hijos y las hijas? Nada de eso. Como en un puño los siguió teniendo a toditicos; y los cafetalillos más bien crecieron en sus manos, que para jefear paleas, cogidas, deshijas y descumbras, buenas nacieron. Asina era mi abuela: mujer de mucho respeto.

Estaba yo muy chacalín, pero me acuerdo muy bien de aquella vez que a casa llegó el tío Mateo con el recado:

—Que manda a decir mama que enyuguen ahora mesmo y esté toda la familia desde mañana en Santa Eulalia.

—¿Qué pasa? —dijo tata—. ¿Hay alguna novedad?

—¿Está bien ma Maura? —preguntó mama.

—Está bien; Dios me perdone si no. Pero ya se mandó a morir.

—¿Qué decís vos, mano?

—Quiere que estemos las diez familias presentes, y ya notició a todas en redondo, porque asegura que del lunes que viene a las doce no pasa; desea que la despidamos.

Era viernes. El tío Mateo no pudo explicar nada más, y mama y tata, algo tristones, alistaron la carreta. A mi abuela había que obedecerla. Si no, aunque se estuviera muriendo, habría que oirla, y cuidado que no aguantarle unos cuantos tajonazos en la espalda. Tal y como lo oyen. Mas que mi tata tuviera ya cuarenta años. Los chacalines nos volvimos de fiesta. Como la muerte y nosotros no nos entendíamos, qué nos importaba que la abuela se hubiera mandado despachar un lunes a las doce. Lo que nos ponía locos era el viaje en carreta hasta Santa Eulalia de Atenas, donde ella vivía bien dueña de su haciendita y mandando la olla de toda la familia. Porque ma Maura tenía unos cuantos cincos, no crean, además de sus vacas y cafetales, y cuando a alguno de sus críos la mantención le andaba renca, ella le metía su apuntalada; si no que lo atestigüen las ánimas de mis tatas.

Creíamos que la íbamos a encontrar volcada en cama. ¿Saben dónde estaba cuando al día siguiente a las cinco de la mañana me bajé a abrir la tranquera que daba al solar de su casa? Encaramada en una gran escalera, apeando mangos del arbolón que frente a la casa había, para darnos gusto por la trompa a las carretadas de nietos que iríamos llegando, unos tras otros.

—¡Qué tal, muchachitos —nos gritó—, les vino bien en el camino? ¿No me los asustó el tigre en los bajos del Cacao?

Y con la vara que tenía en la mano punzaba y aporreaba los racimos de frutas. Ya tenía dos canastos a medio llenar. Después bajó y dio la bendición a tata y mama, que se arrodillaron junto a ellas.

—Pues sí, m'hijitos, la cosa es para pronto. Pero no quiero llantos.

—Pero, mamá, y esas ideas suyas. Si usted todavía está vivitica.

—Dijo mi tata.

—Sí, hijo, pero no hay fecha que no se cumpla. Yo estoy cumplida.

Por no ser menos, llegué yo de domingo siete y me le hinqué enfrente, también. Ella se echó una risa.

—A vos, chacalín, que te bendigan los ángeles. Tu abuela tiene el alma muy curtida para bendecir chacalincitos limpios.

Y en lugar de darme cruces, sacó del bolsillo de su enagua media docena de jocotes tronadores, que todavía estoy saboreando, y me los regaló. A todo esto, mi abuela se pensaba morir el lunes a las doce. Mientras me comía los jocotes, yo quería saber qué era aquello, y, claro, qué iba un chacalín a averiguarlo; pero estaba muy contento de que la viejita se fuera a morir, porque me gustaban mucho los tronadores.

Ya era sábado, un sábado muy lindo que cuanto más se fue llenando de sol y claridad más fue hinchéndose también de carretas con bueyes, de mis tías, de mis tíos, y de toda la primada. Parecía la casa un domingo en el mercado. Saludos, regalos, platicadas largas, mucha comedera, y ma Mura de aquí para allá, metiéndose con todos, que ni obispo en día de confirma. A eso de las tres, fue y ordenó:

—Lino, Mateo, Gaspar; a destazar los chanchos para el velorio.

Y a mis tías:

—Carmela, Amelia, Luisa; a jalar el pescuezo a las gallinas. Mañana es de guardar y no quiero trabajos en la casa.

El domingo nos fuimos todos al Centro, a misa de ocho. A la salida la abuela nos convidó corte parejo a un mondongo en el mercado, y nos compró biscocho hasta tirar para arriba. Éramos varias docenas, a más de los caballos y carretas, y ese día la curiosidad de los paisanos se atipó a dos manos por cuenta de nosotros, pues no hubo quién no preguntara qué cosa grande sucedía en la familia de la viuda ña Maura, y ésta, revoleando su gran enagua almidonada y su cotona de encajes, se

pasó medio domingo enterando a sus amigos de cómo la pelona vendría por ella el lunes al mediodía.

Llegó el famoso lunes. Cuando a las seis apareció ñor Chindo con el barril al hombro, dijo mi abuela:

—Ahí viene ya la primera chicha para la vela.

Cuando por ahí de las siete entró a caballo el cura, ella explicó:

—Aquí me llega el padre para la confesada y los otros sacramentos.

Por el silencio que se hizo, comprendimos los menores que el cura traía además algo de mucho misterio dentro de aquella cosa que llevaba tapada.

La confesión fue larga, larga. Sabe Dios qué gran huaca de culpas y pecados se tenía ma Maura en la conciencia, porque para desgranarlos todos se gastó más de una hora. Enseguida comulgó. Después le echaron los santos óleos. Y entonces apareció otra vez entre nosotros con la cara toda colorada y sudorosa.

Ya los mayores estaban llenos de aquello, y algunas mujeres lloriqueaban, cuando en eso llegó la caja en una carreta. La había encargado ma Maura de las mejores, de paño gris con adornos dorados. La pusieron en la mesa. Encendieron las candelas. Las mujeres vistieron a mi abuela de blanco, y le prendieron un crucifijo en el pecho. Palabra que la viejecilla se veía hermosa entre tantas flores y candeleros. Y entonces comenzaron las despedidas. Abrazo a unos, besos para las otras, bendiciones a todos. Y se soltó el llanto a decir aquí voy.

Mi abuela se subió a la mesa, y parada en ella mandó:

—Bueno, bueno, dejen ya ese cuento. Que naide me llore. ¿Me oyeron?

Una vez que les cerró la boca, agregó:

—El testamento está en Alajuela. Lo tiene le licenciado Chávez. Y ya saben, m'hijitos: nada de pleitos ni discusiones. Que Dios me les dé salud, y con qué pasar.

Carambas, sí; estaba tan seria, que de veras parecía una muerta. Sin permitir ayuda de naide, se metió en el ataúd, y al poco rato principió a agonizar.

Prima Eulogia, con su voz tan fuerte, dirigía el rezo frente

a las imágenes. Rosarios, letanías y responsos pasaban unos tras otros, y de cuando en cuando alguna de las mujeres no podía más, alzaba el llanto, y entre algunos la sacaban de la sala iluminada y la llevaban a la cocina.

Allá de vez en vez, afuera reventaban un cohete. Ordenes de ma Maura. Y ya pueden estar seguros todos ustedes de que medio Santa Eulalia se convidó a venir y presenciar la despedida de mi abuela.

El reloj que estaba en la pared dio las once. Ma Maura continuaba boqueando, y el pecho le sonijeaba como un gran avispero. Dos veces, como entre sueños, se levantó un poco y volvió a espiar el reloj.

Todavía se le oyó decir:

—Recen, hijitos, recen por mí y por todas las ánimas del Purgatorio. Páguenmele a ña Dominga dos pesos que le quedé debiendo. Sigan dándomele a la vieja Cástula la ayudita de todas las semanas. Y oiganme bien: que en esta finca naide nunca pase hambres. Hermanos somos. Todos hijos de Dios.

Y reanudó la tarea de agonizar.

Poco antes de las doce, hizo otros encargos:

—Poden hondo de cuatro a cuatro años. Resiembren a menudo. No paleen en ladera... Y no olviden; que haiga paz entre ustedes.

Llamó a mi prima Eulogia:

—Vos que lo chineaste, cuidáme a Mundito. Ayudálo a hacerse grande.

Y se dispuso al viaje.

Lo extraño era que ma Maura pudiera hablar tan claro hallándose ya como quien dice con medio pie en la sepultura. Faltaban cinco minutos. Faltaban dos minutos. Hasta los mocosos estábamos blancos del susto, espiando el reloj. Aquello no era para menos. A mí se me habían olvidado los jocotes y los mangos. Vide que a mi tata le resbalaban lágrimas por la cara, y mi mamá se la cubría con un pañuelo. Yo también me solté a llorar. Cuando el reloj por cosa de un minuto iba a marcar la hora de la muerte, mi prima Eulogia paró de rezar, dio un grito, y cayó redonda al suelo. Mis tías gritaron:

—Mama, mama, no se nos vaya. No sea ingrata, mamita.

Qué alaridos aquellos. A tío Mateo, por querer hacer fuerte, se le salió un bramido como de res a la que están poniendo el fierro; tan afligido se hallaba.

Y sonaron las campanadas de las doce. Ma Maura ya no se oía. Ma Maura había dicho "me muero el lunes a las doce", y el lunes, a esa hora, siguió siendo la mujer que se mandaba a sí mesma, y que por eso, si le nacía de capricho, podía morirse un lunes a las doce... o no morirse, si no le daba la gana.

Poco a poco se fue levantando. Se paró lo alta que era; se puso en jarras y se dio a mirarnos en redondo no sé si haciéndose la brava, o brava de veras, o riéndose de nosotros. Caras de tontos y de espantados las que teníamos todos allí. Al tiempo que reventaban un cohete, ma Maura gritó:

—Diay, familia de pasmados, ¡qué esperan! ¡Qué empiece el velorio! ¡Toditicos a celebrar la muerte de ma Maura.

Y con la agilidad de una ternera bajó de la mesa, y ella mesma dijo a repartir chicha entre todos los presentes.

Qué se cren ustedes, ¿qué allí paró la cosa? Cuando ma Maura mandaba había que hacer lo que mandara. Hubo que rezarle los nueve días. Fueron nueve días de fiestas en Santa Eulalia. Siete chanchos gordos, cuarenta y ocho gallinas, diez ollones de tamales, cuatro barriles de chicha, sin contar la mistela y el ron de caña. Bailes, marimba y rezadera. Y, oigánme bien: ni un pleito. En la casa de la viuda ña Maura naide estaba autorizado a sobrepasarse.

Ah, pero entre jolgorio y jolgorio, rosarios y reventones de bombetas, desde hombres hasta chiquillos, pasando por las mujeres, tuvimos que palear, deshijar, descumbrar y aporcar las catorce manzanas de cafetal que jefeaba mamita; y cuando regresamos a nuestras casas la finca había quedado arreglada que ni un ajito, y como para salir de Samaritana en Semana Santa.

Ayúdenme a saber que fue toda esta historia. Algo se había traído entre manos la viejita con aquella extraña fiesta. ¿O fue que a última hora la pelona se le emberrinchó y no le hizo caso, y para disimular el chasco siguió adelante con todo? Me arriesgo a decir que no. Se me hace que sencillamente, como era vieja tan parrandera, ella no quería perderse su propio velorio,

a más de enseñarnos a todos a no tomar la muerte muy a lo serio.

Porque ma Maura aún vivió quince años. Y murió lo que se dice peleando. Bien sentada en la mesa, y con la cuchara en la mano. Se quedó allí una vez que estaba saboreándose un segundo plato de mondongo, de aquel tan rico y condimentado que hacer sabía, y así tan llenita y muriendo por donde muere el peje, por fin se nos fue Ma Maura de viaje.

FABIÁN DOBLES

NOTAS

LA CASI MUERTE DE FELIPE ALFAU

Hace ya muchos años fue en Nueva York. Llegué por necesidad a trabajar en el periódico *La Prensa* y tenía veinte años. Allí me presentaron a dos señoritas españolas, espirituales, vestidas de negro. Jesusa se llamaba la una y ésta casó con Antonio Solalinde; la otra, que tenía un nombre que parecía diminutivo, casó con Teixedor. Nombraban en las conversaciones a un hermano pequeño, de nombre Felipe. Un día yo les dije: "ese chico va a ser escritor". Esto pasó a fines de 1918. Después me olvidé de Felipe y la señora Jesusa se murió.

Veinte años más tarde, otra vez en Nueva York, Ernesto Montenegro me dijo: "vamos a visitar a mi amigo Felipe Alfau". Fuimos a Greenwich Village, donde vivía. Ya era hombre, cetrino, muy español. En la puerta de su casa, en la acera, puso una garrafa de vino. Tenía familia y unos chicos —creo que de él— que echaban codiciosas miradas a los vasos. El barrio era pobre y la casa era pobre, pero el vino y la buena amistad encendieron una conversación de seis horas.

Veinte años más tarde. Hoy, 9 de noviembre de 1956, he comprado un libro intitulado *Thirteen Great Stories*, y es en Berkeley, California. Entre otros nombres consagrados —James Joyce, Pirandello, Scott, Fitzgerald, Katherine Anne Portes— está el nombre de Felipe Alfau. Leo su cuento *The Beggar* (El mendigo) y siento la fuerte emoción de un mundo olvidado. El cuento es una pequeña obra maestra, una breve síntesis del alma española. Y leo en la breve introducción que Felipe Alfau nació en España, se vino de catorce años a los

Estados Unidos, que quiso ser compositor y director de orquesta, que es autor de una comedia titulada *Locos* y que en los últimos veinte años ha sido traductor en un banco de Nueva York y no había escrito nada.

Ser traductor en un banco es duro ejercicio, por eso escribió Góngora:

> Amarrado al duro banco
> de una galera turquesca...

Pero ser traductor en un banco y tener el talento creador de Felipe Alfau es casi un crimen. Claro está que el mayor crimen es ser pobre. Al escribir esto oigo una vocecilla traviesa que me dice:

—¿Se olvida usted que hay "fundaciones" tales como la Guggenheim, la Rockefeller, la Carnegie? Sí, me olvidaba de ellas, como se olvidaron de Felipe, ese talento que vive entre números en un banco de Nueva York. ¿Qué no habría escrito Felipe Alfau en cuarenta años? ¡Esta es la vida, Azorín; ésta es la vida!

Así y todo, esta lectura de los dos mendigos españoles, en inglés, determinada por una casualidad, me recuerda capítulos de la novela de mi vida: las señoritas Alfau en *La Prensa;* la garrafa de vino en Greenwich Village, y la casi-muerte de un poeta.

ARTURO TORRES-RIOSECO
Universidad de California, Berkeley

UNA POESIA PANEGIRICA DE GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA

EN 1854, con ocasión del quincuagésimo aniversario de la muerte de José Nicolás de Azara, diplomático, literato, mecenas y filántropo, Basilio Castellanos de Losada, "historiador de la casa de Azara, cronista y anticuario de la casa y estados del Duque de Osuna y del infantado, director fundador de la Academia Española de Arqueología", etc., etc., concibió

el plan de un homenaje dedicado a la memoria de este gran hombre, para lo cual solicitó la colaboración de las personas distinguidas de España y el extranjero.

Utilizó para ello los elogios de éstos recogidos en el grueso y curioso *Album de Azara:* "Corona Científica Literaria, Artística de las Universidades, Academias, Maestranzas, Cuerpos Científicos y Patrióticos, el Cuerpo Diplomático y Hombres Políticos Nacionales y algunos Extranjeros consagrado a la buena Memoria del Insigne Caballero Aragonés el célebre Diplomático y distinguido literato español D. José Nicolás de Azara y Perera, primer marqués de Nibbiano".

La publicación se hizo en Madrid, en 1856. Entre los numerosos colaboradores encontramos a Gertrudis Gómez de Avellaneda, que por entonces moraba en Madrid, quien ofreció una composición poética que no mencionan sus biógrafos ni está incluída en las ediciones de sus obras. Nos permitimos reproducirla a continuación:

Al primer Marqués de Nibbiano

España le dio cuna, gloria el mundo,
pues fue tan gran varón en todas partes,
padre del pueblo, numen de las artes,
ángel de paz, político profundo.

Su elocuencia feliz no se escuchó en vano
el nuevo César que amagaba a Roma;
al genio de la guerra el suyo doma
y Salvador le aclama el Vaticano.

Otra noble misión gloriosa llena
cuando al sonar su voz, valiente y pía
los franceses cautivos en Turquía
aflojar sienten su fatal cadena,

y la fiera República que leyes
quiso dictar a pueblos asombrados
le admiró defensa de sus soldados
y amigo fiel de sus proscritos reyes.

Donde do quier inolvidable ejemplo,
fue de su casa en el hogar tranquilo
donde halló siempre el infortunio asilo,
y el humano saber ilustre templo.

Por eso, Azara, descargar sus iras
pudo la muerte sin herir tu gloria,
y aun le rinden tributo a la memoria
las nacionales y extranjeras liras!

Gertrudis Gómez de Avellaneda (Madrid, 1855, op. cit., pág. 268)

A pesar de que trabajó sobre materiales bastante conocidos, la Avellaneda logra, sin embargo, darnos una admirable condensación de la vida y los hechos del español insigne.[1]

JOSEPH G. FUSILLA
Northwestern University

UNAS NOTAS SOBRE LA POESIA DE MARGARITA ABELLA CAPRILE

LA Argentina puede enorgullecerse del crecido número de escritoras de primera clase, que le han dado prestigio y renombre en el siglo veinte. Entre las poetisas hay algunas personalidades sobresalientes desde aquella original generación que surgió en el segundo decenio de nuestro siglo y que cuenta con nombres importantes empezando por el ilustre de Alfonsina Storni, los de sus contemporáneos Rosa García Costa, Margarita Abella Caprile, María Raquel Adler, María Alicia Domínguez, Emilia Bertolé, y algo más de cerca de nosotros Norah Langè, Mara de Villarino, Ana María Chouhy Aguirre, María Granata, Fryda Schultz de Mantovani, Silvina Ocampo, por no mencionar sino algunos. En artículos anterio-

[1] La biografía de Azara puede leerse en casi todas las grandes enciclopedias —*Espasa, Grande Encyclopédie, Enciclopedia Italiana*— y en diccionarios biográficos como *Biographie Universelle, Nouvelle Biographie Générale*, etc. Estas, empero, no aluden al papel de Azara en el rescate de los franceses cautivados por los turcos, empresa realizada en la época en que se encontraba como embajador en Portugal. Para informaciones biográficas más extensas véase: Basilio Sebastián Castellanos de Losada, *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. José Nicolás de Azara* (Madrid, 1849-50, 2 tomos), muy probablemente la fuente inmediata de que se sirvió Avellaneda.

res nos hemos ocupado de algunas de estas poetisas y en el presente quisiéramos referirnos a la obra lírica de Margarita Abella Caprile.

La obra poética de Margarita Abella Caprile es reducida y selecta. Consta de *Nieve* (1919), *Perfiles en la niebla* (1923), *Sombras en el mar* (1930), *50 poesías* (1938),[1] antología de los anteriores, *Sonetos* (1931), *La miré con lágrimas* (1950). Desde sus primeras composiciones, que datan de 1916 cuando todavía era alumna del Sagrado Corazón y su inspiración se limitaba al mundo familiar, colegial, o nacional, se caracteriza su verso por el buen gusto. En poemas iniciales de ritmos y tono modernistas, reminiscentes de literatura, como "El gaucho" escrito en cláusulas rítmicas, si bien carecen de originalidad, apuntan altas cualidades estéticas y prometen versos como los de su primer libro *Nieve*, de gran corrección formal y refinamiento de espíritu. Entre las poesías de este volumen se encuentran algunas honda y sencillamente conmovedoras, tales la titulada "Nieve sobre Buenos Aires". Se percibe aquí la emoción de sí misma a través de una visión literaria de la vida, al contemplar la blancura y pureza de la nieve símbolo de sus aspiraciones y sus ensueños:

> ¡Ah; lograr, en un rapto indescriptible;
> estrechar con abrazo sin medida,
> toda esta blanca esencia incorruptible
> e incrustarla en el fondo de mi vida! (pág. 9).

Recatado romanticismo que se refugia en un neoclasicismo modernista para alcanzar su más límpida y sencilla expresión dentro de una delicada atmósfera espiritual. A través de ella, las angustias de la juventud se despojan de su materialidad para encauzarse hacia una imperceptible filosofía, algo contagiada de melancólico sentir pero iluminada y espiritualizada por la fe en la vida, y así siempre a distancia del atormentado dolor moderno. Todo lo más expresa un profundo sentimiento de soledad pero sin abandonarse a la amargura, ni llegar jamás al pesimismo filosófico que tan lejos nos lleva a veces de los sentimientos verdaderos.

[1] A este libro, publicado en 1938 por la Comisión Argentina de Publicaciones e Intercambio, pertenecen los trozos de poesía que citamos más adelante.

¡Ah, qué desolación y qué cansancio
este inútil luchar;
cada espíritu es como una isla
a la cual nadie, nunca, arribará! (pág. 22)

Lo que prevalece en la poesía de Margarita Abella Caprile es la serenidad, a la cual llega convirtiendo la vida en arte, como dice en "Consagración" y también —esto no es paradoja— vertiendo el arte en la vida para serenar la dolorida emoción y comunicarle una diáfana claridad. Su dolor se hace "cotidiana alborada" y sale y se pone como un "Sol de oro".

Fino, sobrio, intuitivo, es su segundo libro. En él, los contornos del sentimiento se difuminan en un paisaje interior de neblina. Las notas simbolistas del musical Verlaine hacen eco en los silencios que flotan tristes en la noche; el tono suavemente escéptico de su filosofía pasa del sensitivo refinamiento francés al nostálgico ensueño nórdico. Así es "Paisaje gris", quizás la más original variación del conocido poema verlaniano:

Tarde otoñal; las hojas
que ruedan por el suelo,
inician su angustiosa despedida;
flota un triste silencio
en el paisaje gris que va borrando
el esfumino de la noche. Siento
misteriosos pesares
y nostalgias sin fin. Está lloviendo
sobre el mar. La dulzura de las gotas,
imperceptible para el hondo océano,
la bondad de la lluvia que se pierde
en el profundo piélago,
son como el vano alivio
y el inútil consejo
que vierten su piedad inescuchada
en la amargura de un dolor inmenso. (Pág. 24).

En su segundo libro encontramos, no sólo tendencias neoclásicas, sino también verdaderas recreaciones del clasicismo popular que la acercan al Banchs de los romances y que, como en la poesía de Banchs, surge de una inspiración culta y aristocrática nacida de la necesidad de verter en formas sencillas el mundo subjetivo:

Iba el peregrino triste
con triste peregrinar;
penas tenía en el alma
no podíalas curar. (pág. 30)

Su gusto por lo clásico encuentra en el soneto el molde adecuado en que verter la emoción de sus pensamientos que se deshacen en intuición o de sus sentimientos que tienden hacia una casi filosofía mística. La mejor expresión, quizás, de esta identificación de sentimiento místico y esteticismo intelectual se encuentra en su magnífico soneto "Notre Dame de París", visión parnasiana que, al contacto con la diáfana espiritualidad de Margarita Abella Caprile, se desprende lentamente del paisaje que la encuadra para elevarse hacia una intangible región mística. Si por la elegancia, la sobriedad y la selección se acerca a Enrique Banchs, se diferencia de él por el intenso índice romántico de su temperamento poético.

Todavía más refinada en *Sombras en el mar*, más profunda y siempre sencilla, sin abdicar sus gustos tradicionalistas, ni su innato romanticismo inicial casi siempre subrayado en el último verso, Margarita Abella Caprile, en pleno dominio de su personalidad poética, alcanza acentos intensos, conmovidos, al tratar de temas vernáculos, y logra expresar las experiencias de la vida en un inmaterialismo poético de trazos sobrios carente de abstracciones u oscuridades. Así habla en la última estrofa de "Esa es toda la vida":

Y esa es toda la vida:
levantar la cabeza y volverla a bajar;
la mañana que grita, con su voz poderosa
"no te resignes más",
y la noche que insiste, con su largo susurro:
"te habrás de resignar". (pág. 73)

Entre las influencias que han creído verse en la obra de Margarita Abella Caprile, se mencionan las siguientes: la de Delmira Agustini, por el uso del simbolismo del blanco, que le inspira poemas como "Estoy sola" y el título de su primer libro *Nieve;*[2] la de la condesa de Noailles y de Juana de Ibar-

[2] M. Dantas Lacombe, *Margarita Abella Caprile. Su obra poética*, Buenos Aires, "Club Argentino de Mujeres", 1932, pág. 9.

bourou en su período de formación;[3] la de Amado Nervo por el misticismo que envuelve su emoción;[4] la de Francis Jammes por la sencillez religiosa con que expresa el sentimiento de la naturaleza;[5] la de Bécquer por la inmaterialidad y sutileza del sentimiento; la de Baudelaire (no vemos muy bien esta última); la de Shelley y de Keats por la transparencia luminosa del sentimiento hacia el paisaje;[6] la de Verlaine por el encanto de lo evanescente.[7] Nosotros hemos creído ver una fuerte afinidad con Banchs. Desde luego que todos estos poetas leyó Margarita Abella Caprile, y la influencia que hayan podido tener en ella se encuentra fundida en su singular personalidad. De quien más cerca se encuentra, por el espíritu, es de Nervo, como habrá podido verse por los fragmentos citados y, salvadas las distancias, estamos de acuerdo con la siguiente diferenciación que hace A. Cónsole entre ambos:

> Nuestra poetisa ha encontrado en el gran lírico mejicano el Maestro... Lo mismo que el cantor de **Serenidad** siente la voz del infinito que le habla de Dios... Pero fuera del misticismo... se diferencian fundamentalmente. Amado Nervo quemó el incienso de su espíritu en aras del Amor... Nuestra poetisa, por el contrario, es todo renunciamiento a los bienes de la tierra.[8]

Acertada observación que apunta además un rasgo pocas veces notado del temperamento ascético de la mujer, vivamente presente en la expresión poética de Margarita Abella Caprile.

En la última parte de *50 poesías*, subtitulada "Ultimas poesías", se advierte una tendencia hacia el ultramodernismo, no tanto por la forma como por el concepto de la metáfora. Lo mejor suyo sigue siendo lo clásico de forma y los sonetos de

[3] J. Carrera, "Margarita Abella Caprile", *América, Revista de la Asociación de Escritores y Artistas Americanos*, La Habana, 1941, XII, 74.

[4] A. Cónsole, "Nuestras poetisas de hoy", en *Dos conferencias literarias*, Buenos Aires, Ferrari Hnos., 1935, pág. 26.

[5] C. González Ruano, *Literatura americana. Ensayos de madrigal y crítica. I; Poetisas modernas*, Madrid, Imp. Artística de Sáez Hnos., 1924, pág. 91.

[6] M. de Vedia y Mitre, "Un juicio sobre *Perfiles en la Niebla*", *La Nación*, Buenos Aires, junio 1, 1924.

[7] "*Perfiles en la niebla* por Margarita Abella Caprile", *El Sol*, Madrid, junio 21, 1924.

[8] A. Cónsole, *loc. cit.*

Margarita que han ido apareciendo periódicamente en *La Nación* durante estos últimos años, de trazo seguro, de sostenido estado poético, siguen afirmando la excelencia de su última inspiración. En su "Soneto del verso difícil" nos dice cuál es su actitud frente a la nueva poesía, en unos versos tersos que siguen siendo tan tradicionales como antes pero con esa nueva dificultad moderna de la palabra exacta:

> Abstraída en ingrávidas canteras
> hierro mármol difícil para el verso;
> largas angustias, al rendirlo terso
> logran un sueño de almas venideras.
>
> Guiando emoción por sólidas riberas,
> puliendo ritmos contra el don adverso,
> cuando, al fin, capta forma lo disperso
> premio vibrante alcanzan mis esperas.
>
> Sólo el paciente devenir perdura.
> Graves milenios de tenaz clausura
> prestan al oro dignidad sintética;
>
> pausado, el roble, a su destino sube;
> las nieves altas, concisión de nube,
> lentas destilan transparencia hermética. (pág. 115)

Consideramos a Margarita Abella Caprile fina y auténtica poetisa cuyo innato y nostálgico romanticismo dominado por la sobriedad de la expresión llega a una intensidad pocas veces igualada al entregar a una forma casi siempre clásica su aristocrático y diáfano sentir. Bien le sienta la definición que de ella hace María Monvel: "Soprano ligera de la lírica americana".

HELENA PERCAS
Grinnell College

ARTURO TORRES-RIOSECO

ARTURO Torres-Ríoseco es un hombre lleno de equilibrio, de serenidad, de placidez. Su cabeza leonina, de cabellos muy blancos, se yergue airosa sobre unos hombros fornidos de nadador o luchador. Torres-Ríoseco es corpulento, de estatura

más que mediana, de andar reposado y firme, de ademanes lentos y mesurados. Su ancha faz sonrosada y benévola irradia una juventud y una salud que contrastan con la blancura de su cabellera lacia. El cigarrillo humeante nunca se desprende de sus labios, ni al volverse colilla. Esto, sin embargo, no estorba el sereno fluir de su palabra ni el mirar sostenido de unos ojos inteligentes que observan tranquilos y amables, al interlocutor, tras unos lentes de sólida armadura negra.

No lejos del campanilo de la Universidad de California se alza el Dwinelle Hall, vasto edificio moderno rodeado de jardines, en que Torres-Ríoseco tiene su despacho. La ventana del despacho da sobre el jardín a la izquierda del edificio. Desde esa ventana se columbra un gran trozo del cielo azul de California y se oye el incesante rumor de los surtidores que riegan los arriates cercanos. El despacho de Torres-Ríoseco tiene las paredes cubiertas de libros ordenados vertical y horizontalmente en altos estantes. Estos libros son en su mayoría de novelistas, de poetas, de críticos y de ensayistas hispanoamericanos. En el lomo de muchos de los libros que están en el estante frontero a la mesa de trabajo del profesor, llenando más de un anaquel, se lee el nombre de éste, en caracteres dorados o negros. Sobre la mesa se apila un rimero de volúmenes recién recibidos de México, de Cuba, de Colombia, de Chile y otros países. Junto al primero de libros por leer hay otro de cartas estampilladas abigarradamente, cuyos sobres aún no rasgados, exhiben membretes de universidades, de institutos, de academias y de correspondientes individuales de las Américas. Se advierte que en este despacho se desarrolla una labor sin prisa pero constante y tenaz, conforme a un método regular e inalterable, al que no perturban las interrupciones. Porque hay muchísimas interrupciones. Al profesor Torres-Ríoseco hay que consultar a toda hora sobre múltiples asuntos académicos o administrativos pues de su dictamen depende la adopción o rechazo de ésta o aquélla política universitaria en que participa el departamento de que él es figura descollante.

No pasan diez minutos sin que suenen en el cristal esmerilado de la puerta del despacho los nudillos de un colega, de una secretaria, de un editor de libros académicos, de un estudiante que está escribiendo una tesis doctoral. Torres-Río-

seco interrumpe la lectura de un informe o la redacción del borrador de una carta y recibe al visitante con calmosa amabilidad. A las preguntas que se le formulan, no rara vez en tono de reprimida preocupación, el profesor contesta con una salida ingeniosa que corrige la aparente gravedad de un asunto. Y al par de esta respuesta humorística, que a menudo indica con sencillez la solución de un problema, se produce un ligero desprendimiento del cigarrillo adherido a un extremo de su sonrisa. Con amplio ademán sosegado el profesor sacude la ceniza caída sobre sus solapas. Tras este ademán habitual la dificultad planteada en el diálogo parece desvanecerse como aventada con la ceniza, y el visitante se despide. Torres-Ríoseco entonces reanuda tranquilamente la tarea interrumpida.

Es evidente que este hombre aún joven y fuerte en la plena madurez de la existencia, no ha sacrificado el ejercicio del arte de vivir y de convivir, como otros eruditos, al conocimiento obsesivo del mundo de los libros, aunque se ha pasado toda una vida leyéndolos o escribiéndolos. Pero su gran cultura libresca en vez de limitar su visión a la distancia que media entre los ojos y las páginas impresas y de dejarla fija en trasmundos de fantasía o de abstracción, se la ha agilitado para proyectarla quieta y hondamente sobre el espectáculo de lo que acontece en el aquí y en el ahora, y para penetrar con genuino interés humano en el espíritu de éste o aquel interlocutor, dsconocido o famoso, con quien departe en el atareado fluir de sus horas.

Se adivina en Torres-Ríoseco a un espectador afable aunque un tanto irónico de las flaquezas humanas, a un conocedor benévolo de los hombres y, sobre todo, de los escritores. La presunción, la egolatría, la petulancia, no le incomodan ni irritan sino que, por el contrario, le divierten. Un humorismo sin sarcasmo parece ser la válvula de escape de su tranquila tolerancia para con las debilidades humanas. Sabe él que no hay virtud sin limitación, ni cualidades, por excelsas que sean, sin el contrapunto de los defectos. Y puede él por eso dosificar magnánimamente la admiración y la ironía.

En suma, este profesor que ha sido pionero infatigable en la América anglosajona en pro del estudio y valoración de una cultura ignorada (o *negligida*, como diría Jorge Luis Bor-

ges), ha sabido como pocos evitar los peligros del ensimismamiento profesoral. Ha pasado por la prueba de fuego de la vida académica norteamericana que es toda prisa, tensión, horario estricto, angustia del minuto, y se ha mantenido exento del contagio del atolondramiento que convulsiona los claustros cuando suenan las campanillas y corren por ellos muchedumbres presurosas. Y sobre todo se ha mantenido inmune a ese mal no insólito en los intelectuales, el cual suele manifestarse en nerviosa inquietud azorada o en indiferencia abstraída y remota para toda incitación transeúnte.

Hace más de veinticinco años que escribió Federico de Onís:

> Torres-Ríoseco es joven, pasada la flor de la juventud, maduro ya. Su estancia en los Estados Unidos, precisamente en los años formativos, no le ha hecho perder su carácter nativo chileno; no ha hecho de él lo que con feliz expresión puertorriqueña se llama un **pitiyanki**. Al contrario, lejos de la tierra y el ambiente propios, lo nativo en él se ha depurado, acentuado y universalizado gracias a la influencia extranjera bien asimilada.[1]

Algo semejante al elogio de este chilenismo depurado iba a decir más tarde Gabriela Mistral:

> Oir hablar a Torres-Ríoseco es saber que él celó su llama a la intemperie de la extranjería, que la veló con sustento y atizadura. Pueden buscársele en su charla los destrozos del destierro en la sintaxis y las marcas del cartaginismo en el vocabulario. No se les halla. Se enroló en las tropas de Aníbal, pero habla todavía en el patio de la casa familiar o bajo el parrón talquino.[2]

Tanto Federico de Onís como Gabriela Mistral celebran este triunfo de la autenticidad de la persona en el hijo de Talca exilado voluntariamente en el *país de hierro*, atribuyéndolo, en mayor o menor grado, al cultivo de la poesía. Lo que no señalan es que el cultivo de la poesía puede constituir a su vez un ejercicio peligroso, como el de manejar un arma de doble filo, para la preservación de la calidad humana más sobresaliente en Torres-Ríoseco. Esta calidad es la que indiqué al comienzo:

[1] *España en América*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955, p. 667.

[2] Prólogo al libro de Torres-Ríoseco, *Cautiverio*, México, 1955, pp. 13-14.

el equilibrio, la serenidad, la placidez. Porque este hombre imperturbable y benévolo domina a la perfección un arte acaso más difícil que el de versificar con finura, que es el de vivir con plenitud y sosiego, armonizando el saber y la *sagesse*.

* * *

Torres-Ríoseco, que ha logrado en el arte de vivir la armonía de los contrarios, la ha también perseguido en el arte de rimar. Se ha dicho hace muchos años, y Díez-Canedo lo ha repetido, que en Torres-Ríoseco poeta, libran batalla la espiritualidad y la sensualidad.[3] Esto se afirmó a propósito de los poemas de *En el encantamiento* y es todavía cierto en el libro de versos más recientes que se titula *Cautiverio*. Se advierte hoy, sin embargo, que la batalla entre espiritualidad y sensualidad no se decide a favor de ésta o de aquélla, porque el resultado es otra forma de armonía vital:

No es esencial que viva así violento
el fuego de este amor apasionado;
no es necesario que yo esté extasiado
frente a un milagro de descubrimiento.

No es justo que se pierda en un momento
lo que pudiera ser eternizado
ni es justo que ande siempre torturado
sometido a mi propio sentimiento.

Más natural sería estar atento
al desdoblarse de tu pensamiento,
a todo acto sutil y razonado

que te revele en actitud y acento,
para entregarte pura en el intento
de definir tu ser iluminado.[4]

—En el discreteo amoroso de este soneto en que resuenan junto a las vivencias genuinas del poeta ecos antiguos, se advierte la lucha de lo pasional y de lo espiritual, así como el afán de conciliar o superar el antagonismo: ni pasión violenta ni éxtasis pasivo. En los tercetos el poeta aspira a lo que tras-

[3] *Letras de América*, Colegio de México, 1944, p. 393.
[4] *Cautiverio*, p. 38.

ciende el deseo y a la par escapa a la pasividad del éxtasis. Esto es, a lo que es más natural, a lo que está más en armonía con su *natural:* el logro de una serenidad que sea armonía en el ser del amador, la cual serenidad permita a éste definir "el ser iluminado" de la amada. De este modo sensualidad o pasión, espiritualidad o arrobamiento, se funden y trascienden en atenta y serena delectación, en armonía de contrarios. Así el conflicto expresado en los cuartetos halla su solución en los tercetos en que el anhelo final se apacigua y purifica.

En la más reciente obra poética de Torres-Ríoseco se transparenta el afán ya aludido de lograr en el arte la aspiración de serenidad realizada en la vida, en la preferencia por los temas a que anima el ideal de placidez, de equilibrio, de simetría en los trabajos humanos. Sirva de ejemplo el soneto en honor del autor de *Alsino* en que se elogia la vida de Pedro Prado como

> Vida de placidez y simetría,
> sentimiento e idea, musgo y roca...

y en que el ideal del hombre y del artista aparece como el esfuerzo triunfante de imponer a la existencia y al arte una norma de moderación, de serenidad, de ecuanimidad:

> Fue su propio arquitecto y su vigía,
> el canto fue la esencia de su boca,
> armonizó lo que combate y choca
> en concepción de pura geometría.
>
> Fue su vida ejemplar y cotidiana,
> amago audaz de rosa y avellana;
> viajero matinal y vespertino
>
> iniciado en secretos milagrosos,
> va siguiendo con pasos cavilosos
> senda de luz que le trazara Alsino.[5]

Como se ve, el soneto exalta la vida armoniosa del sentir y del pensar, la igualdad de ánimo a la hora de los dos crepúsculos, la estimación de la rosa sin desdén de la avellana. Es decir, la vida como serena plenitud a través de lo bello y lo

[5] *Ibid.*, p. 49.

vulgar, de lo insólito y lo cotidiano. Todos los símbolos del soneto revelan el mismo desiderátum vital y artístico que, repito, consiste en la consecución estable de una armonía hecha de tensiones y antagonismos.

En el poema "Hechos pasados" Torres-Ríoseco hace una evocación de sucesos como de pesadilla que reaparecen en su mente en una pululación caótica. Este, como algunos otros poemas de *Cautiverio* es acaso un experimento o ejercicio en que busca formas de expresión acorde con el espíritu de la poesía de vanguardia:

> Pasan por mi cerebro viejas películas, con hombres
> vestidos de payasos y con gestos mecánicos,
> y mujeres de alambre con zapatos plomizos
> pasan sobre mi fiebre, pasan en mis insomnios.
> Murallas carcomidas de lluvia en las que quedan
> las lentas acrobacias de los caracoles, caballos de carrera
> dormidos en la greda de los caminos...[6]

Poesía aluvial es ésta, que arrastra sobre el fondo del subconsciente una carga pesada de detritos de lo que ha sido vívida experiencia un día y hoy retorna en visión sórdida y deprimente:

> ...O buques en océanos de grasa, hediondos
> a pescado, a pintura, a cocina y a tedio
> fantasmas en las noches sudorosas del Trópico,
> ebrios de luna, de whisky, de mujeres y póker...[7]

Ha abandonado Torres la euritmia del soneto, la contención de las medidas fijas y, además, ha abandonado ese estar sobre sí mismo que es la eutrapelia de las emociones. Pero al terminar el poema el caos desaparece y, del pasado total de la vida del poeta, se borran las imágenes de pesadilla: es esto el recobro de la serenidad perdida en instantes de espiritual laxitud, porque ya

> en mis huesos se duermen experiencias antiguas
> como gaviotas en el viente combo de la ola.

[6] *Ibid.*, p. 81.
[7] *Ibid.*, p. 82.

Ni emoción ni sollozo, ni realidad bajo el sueño de las mareas,
todo queda cubierto en lejanías difusas y sin carácter
y mi voz se domina y adquiere apariencia de cosa humana
en la alegría sin énfasis de los hechos pasados.[8]

Resulta, pues, que ese mundo de desintegración que por un momento llenó la mente del poeta no fue nada más que el pasajero predominio de los aspectos sórdidos de la existencia, en una visión, la suya, en que lo bello y lo feo, lo alegre y lo triste, lo noble y lo bajo se necesitan para abarcar el sentido integral de la realidad. Y como este sentido integral de la realidad se ofrece al poeta como el de una armonía de contrarios, la totalidad de su experiencia —es decir, su pasado vital—, readquiere a sus ojos, en lucidez recobrada, su cabal significación. De aquí que todos los hechos pasados, en suma, su vida entera, adquieran finalmente una "alegría sin énfasis", esto es, se sujeten a una perspectiva de serenidad y de equilibrio.

Y este es el mensaje de Torres-Ríoseco que se espiga en sus versos. El mensaje del hombre y del escritor. Mensaje según el cual, a despecho del mal que nos circunda y asecha, es posible lograr en la existencia, con la serenidad, la armonía del saber y la *sagesse*.

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ

[8] *Ibid.*, p. 84.

RESEÑAS

AFRANIO COUTINHO, *A literatura no Brasil*. Editorial Sul Americana, S. A., Rio de Janeiro, Vol. I, t. 1, 1956. 540 pp. Vol. II, 1955. 394 pp.

Sob a direção do professor e crítico literario Afrânio Coutinho, com a assistência dos críticos literários Eugênio Gomes e Barreto Filho, está em elaboração uma revisão da literatura brasileira. Cêrca de cincoenta colaboradores e especialistas foram encarregados dos diversos temas. A obra está dividida em três partes, a saber: I parte: introdução compreendendo o estudo dos temas de ordem geral; II parte: a literatura no Brasil segundo os vários estilos em que foi produzida: Renascença e Barroco, Classicismo e Arcadismo, Romantismo, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo; III parte: capítulos sôbre temas isolados: a crítica, o ensaísmo, a oratória, as relações da literatura com a filosofia, com as idéis políticas e jurídicas, com o jornalismo, com as artes, etc.

Entre os colaboradores mais importantes salientam-se: Luis da Câmara Cascudo, Hernâni Cidade, Clovis Monteiro, Otávio de Faria, Peregrino Júnior, Andrade Muricy, Luis Delgado, Gilberto Freyre, Augusto Meier, Afonso Arinos de Melo Franco, Olívio Montenegro e outros.

A literatura no Brasil representa, segundo o diretor, "mais uma tentativa de reação contra o sociologismo, o naturalismo e o positivismo, e contra o historicismo, em nome dos valores estéticos, em nome da crítica intrínseca ou estético-literária, ou poética". No estágio atual tem crescido tanto o acervo de trabalhos publicados que a um só homem a tarefa de escrever uma história literária se afigura insuperável. Por isso decidiram numa obra coletiva. Apesar de que esta obra foi escrita por vários colaboradores há, mesmo assim, uma unidade de planejamento. Mas esta submissão necessária ao conjunto não diminui o valor de cada crítico. O resultado é

uma coleção de excelentes artigos escritos por especialistas —uma coleção que, ao mesmo tempo, nos fornece una admirável história da literatura no Brasil. *A literatura no Brasil* é, sem dúvida alguma, una obra imprescindível a tôda pessoa interessada na vida literária brasileira.

Valiosas são as ilustrações que documentam os temas e os autores. Também de grande valor são as bibliografias incluidas.

Dos volumes de que constará a obra faltam o t. 2 do primeiro que tratará do Romantismo, e o terceiro volume que abrangerá o Simbolismo, o Modernismo e as tendências contemporâneas.

ALBERT R. LOPES
Universidade de Novo México

ÁNGEL MARÍA GARIBAY, *Historia de la literatura náhuatl,* Primera parte (etapa autónoma: de c. 1430 a 1521, Editorial Porrúa, S. A., Av. de la República Argentina 15, México, D. F., 1953).

Obra fundamental es ésta del padre Garibay que viene a proyectar luz meridiana sobre la literatura elaborada por los nahuas en los momentos en que alcanzaron su apogeo en el Valle de México. El libro inicia la "Biblioteca Porrúa". Creemos que con este volumen —dicen los editores— se realiza una feliz conjunción; en el tema, de prioridad obvia y en las calidades del autor. Le conocen y aprecian muchos por su personalidad y por su talento; pero, no obstante, es grata y necesaria exigencia presentar su perfil biográfico a más numeroso público antes de hablar de su obra. Ángel Ma. Garibay K., sacerdote católico, ha dedicado su actividad principalmente a sus ministerios. Después del profesorado en el Seminario y de una vida de contacto con los indios durante su servicio parroquial, es hoy día Canónigo Teólogo del Cabildo de Guadalupe. Especialmente dado a las letras clásicas, ofreció a la luz pública una versión de la *Trilogía* de Orestes, directamente hecha del griego y en versos castellanos. Por lo que toca a la directa exploración de los monumentos literarios de la antigüedad mexicana, además de este libro, que da suficiente idea de su trabajo, tiene mucho escrito sobre estos temas y principalmente versiones de todos los documentos de mayor importancia. Todo lo cual fue como la preparación para esta obra, primer volumen de la *Biblioteca Porrúa.*

En la introducción de la obra el P. Garibay trata de la manera como

fue trasmitido por los nahuas su pensamiento a través de las generaciones. Hubo ya una forma escrita, el códice, la alfabetización del idioma al pasar a los escritos castellanos. La lengua náhuatl era clara, concisa, capaz de múltiples sugestiones, fácilmente apta para la expresión de las imágenes, afecta al "paralelismo" que da belleza al concepto, grave por su acento.

El autor divide su estudio en dos etapas: 1ª Vida autónoma de la mente náhuatl y 2ª El trauma de la conquista española en la mente náhuatl.

Inicia la primera con el señorío de Izcoatl, momento en que se destruyó la documentación antigua para iniciar una nueva historiografía. El período se cierra en 1521. La segunda época de la literatura náhuatl se inicia en el mismo año de la conquista y lo cierra el P. Garibay en 1750, año en el que hace crisis la enseñanza del náhuatl.

Sigue la introducción hablando de las fronteras de la expresión náhuatl y de las fronteras de la producción literaria y sus centros principales de realización: Tenoxtitlán, Texcoco, Cuauhtitlán y lugares vecinos, Azcapotzalco, Tlacopan; después Chalco y otros lugares más alejados, Huexotzingo y Cholula. Se ocupa después de los orígenes literarios, obscuros por insuficientemente explorados. ¿Fueron los huastecos los iniciadores? ¿Influyeron los otomíes en la producción náhuatl? Pasa después a estudiar las fuentes de su investigación: anales, sagas heroicas, cantos épicos, relatos y anécdotas. Ocupan lugar importante en este campo las crónicas de los misioneros y posteriormente los trabajos de los antropólogos nacionales y extranjeros: Chavero, Orozco y Berra, García Icazbalceta por un lado, Prescott, Brinton, Seler, Cornyn. Particularmente interesante es la nómina de estas fuentes, con que cierra su introducción el autor, que además de dar valor documental a la obra, servirán para que futuros investigadores se adentren en el estudio de varios de los temas que admiten futura valoración.

Entrando ya al examen de la obra, que tiene que ser naturalmente somero, expresaremos que en diez densos y exhaustivos capítulos realiza el examen de los diversos aspectos de la literatura náhuatl. En el primero se ocupa de generalidades de la poesía: el verso, la música y la danza, y por tanto el ritmo, el paralelismo, las "palabras broches", las metáforas, el uso de ciertas partículas, que servían tal vez, para medir y modular el verso. Por último nos da el P. Garibay los nombres que se daban a los poemas.

"Poesía religiosa", "Poesía lírica", "Poemas Otomíes", "Poesía

épica", "Poesía dramática", "La prosa en general", los "Discursos didácticos", la "Prosa histórica", la "Prosa imaginativa", constituyen los nueve capítulos restantes de esta monumental obra, cuya publicación ha constituído uno de los acontecimientos literarios de mayor envergadura de los últimos tiempos. La conclusión a que llega el autor al final de lo que él llama modestamente "una serie de capítulos monográficos sobre diversos temas" de la Historia de la *Literatura* náhuatl es muy sugestiva, a saber: "a pesar de la deficiente y precaria base de nuestros conocimientos, tenemos suficientes testimonios para juzgar del valor literario de la antigua producción en náhuatl. No es una cultura que se pueda poner sobre la griega, la romana o la indostánica; es un aspecto del pensamiento humano suficientemente conservado y que, para nosotros, tiene valioso interés de dar lo que pensaron nuestros predecesores en este suelo mexicano. Tengamos o no sangre india, tenemos una herencia que nos toca a todos y de la que todos podemos gloriarnos".

JULIO JIMÉNEZ RUEDA,
Universidad Nacional
Autónoma de México.

CARLOS GARCÍA PRADA, *Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología. Introducción, selecciones y notas críticas y bibliográficas,* Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1956. 355 pp.

El profesor de la Universidad de Washington, Dr. Carlos García Prada, que fue meritísimo primer director de esta *Revista Iberoamericana,* acaba de publicar la antología cuya referencia encabeza estas líneas.

Comienza el libro con un breve ensayo en el que el Sr. García Prada delinea primero el propósito de su publicación: presentar con fines docentes quince poetas con los cuales puede comenzarse el estudio del modernismo hispanoamericano. Trátase pues de un libro de intención pedagógica, destinado a estudiantes y a otros lectores que se inicien en el conocimiento del modernismo. Con tal fin continúa García Prada su prólogo dando su propia definición, ambientación, caracterización e historia del modernismo. Estampa luego el compilador las selecciones de poesías de quince poetas, precedida cada una de su breve nota crítica sobre el poeta antologizado y de la lista de sus principales obras. Son dichos poetas los siguientes: González Prada, Martí, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva, Darío,

Nervo, Jaimes Freyre, González Martínez, Valencia, Lugones, Herrera y Reissig, Chocano y Porfirio Barba Jacob. Termina el libro con una bibliografía seleccionada de obras que pueden permitir al estudiante continuar el iniciado conocimiento de los escritores modernistas y el modernismo.

El ensayo introductorio a que antes me refería es breve y sustancioso. Si este libro se usa, como seguramente ha de usarse, en clases de literatura hispanoamericana, dicho ensayo resulta aptísimo para que el maestro lo explique, lo comente y lo discuta párrafo por párrafo. Su misma necesaria brevedad ha forzado indudablemente al Dr. García Prada a expresarse en forma concisa, en frases epigramáticas, que tanto si se está de acuerdo con su contenido como si no se está de acuerdo, pueden ser excelente motivo de exégesis. Las tesis básicas de García Prada son: 1º, que el modernismo es una de las manifestaciones de una constante de la cultura occidental que desde el alejandrinismo va hasta el superrealismo pasando por la edad de plata latina, por el barroquismo, el romanticismo y el mismo modernismo, constante cultural que se opone a otra constante, la del clasicismo; 2º, que el modernismo es la expresión hispanoamericana de esa constante cultural resurgida simultáneamente en varias literaturas occidentales en el último tercio del siglo XIX, literaturas que debido a esa simultaneidad del fenómeno pudieron inter-fertilizarse; y, 3º, que precisamente por ser la expresión de una constante cultural, el modernismo —en lo que tiene de esencial— no está liquidado. Estas tres tesis pueden dar ocasión al profesor para exposiciones y discusiones en pro y en contra en su clase, añadiendo así al goce estético de la lectura de las poesías contenidas en la antología el interés intelectual de los temas de historia de la cultura y de la literatura que esas afirmaciones de García Prada suscitan.

Las notas del compilador que preceden a cada una de las selecciones de poesías son claras, adecuadas a su propósito docente, y están escritas también con la característica elegancia de la pluma de su autor.[1] Las

[1] Una sola observación respecto a dos de esas notas. En las págs. 32 y 214 se afirma que Ricardo Jaimes Freyre en sus *Leyes de la versificación castellana* (1912; 1919), presentó como suya, adueñándose de ella, la teoría del verso que Manuel González Prada había explicado en las notas a *Exóticas* (1911). La publicación en libro de las *Leyes* data, en efecto, de 1912 con segunda edición en 1919; pero la primera publicación de su teoría la había hecho ya Jaimes Freyre en 1905 (años antes, por lo tanto, de la aparición del citado libro de 1911 de González Prada), en dos artículos: "La ley del ritmo", *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, La Habana, Núm. 15, septiembre 1905, págs. 177-193, y "Leyes de la

selecciones muestran el mismo buen sentido pedagógico —y alto nivel de valor estético— en la presentación de las diversas facetas de la obra de cada autor y del conjunto de esa obra dentro del complejo modernista.

En resumen, el profesor García Prada proporciona con esta antología un útil instrumento de enseñanza a los maestros de literatura hispanoamericana, un eficaz y cómodo texto a los estudiantes de la materia, y, finalmente, una prueba más de su experta docencia y de su fino gusto literario.

LUIS MONGUIÓ
Mills College

CARLOS MAZZANTI, *El sustituto,* Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1954. 136 pp.

Con *El sustituto,* el joven escritor argentino Carlos Mazzanti . . (1926-) ha logrado retratar al hombre angustioso de la época actual. Como "Jesús agobiado por la incomprensión del pueblo que lo crucificaba",[1] el hombre pasa por la vida sin que nadie le comprenda: ni aun sus padres ni su esposa. El siente personalmente los dolores del mundo. "Creía experimentar cada uno de los dolores humanos, y cualquier perro desamparado en una esquina solitaria que encontraba cuando regresaba por las noches a su cuarto hacíale revivir esos confusos tropeles de conocimientos donde se mezclaba la sangre, el polvo y las lágrimas de todos los siglos".[2]

El sustituto es un libro intenso, escrito en un solo párrafo, que surge totalmente del interior del protagonista. El contenido de la obra puede dividirse en cuatro planos: los movimientos del protagonista, que transcurren, a excepción de las últimas páginas, en un solo día; la preocupación por su vecino que va a morir ahorcado a las nueve y media de la noche por haber asesinado a un viejo; los recuerdos de toda la vida del protagonista; la semi-conciencia del protagonista de ser representante de toda la humanidad.

versificación castellana", *ibid.,* Núm. 16, octubre 1905, págs. 287-307. Ver. Dorothy Clotelle Clarke, *Una bibliografía de versificación española* (Berkeley [University of California Publications in Modern Philology, Vol. 20, Núm. 2], 1937), pág. 81. No parece, pues, justificada aquella afirmación.

[1] Carlos Mazzanti, *El sustituto* (Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1954), p. 119.

[2] *Ibid.,* pp. 102-103.

Los movimientos del protagonista constituyen al principio el plano menos significante del libro mas van acelerándose hasta culminar en un final heroico y glorioso, en el cual se reúnen los cuatro planos del libro. Una mañana el protagonista se rasura, toma una taza de café, se viste y sale de su departamento. Baja la escalera, sale a la calle y se sienta en un banco en la plaza. A las once pasa por un jardín y luego entra en un café donde pide una cerveza y toma una aspirina. A las cinco va a la biblioteca y lee todos los periódicos que llevan datos sobre el crimen. En la calle otra vez, se encuentra con la esposa del reo. Alocado, le grita que él mismo fue el asesino. Huye por las calles. Recoge todo su dinero y se lo da a la lavandera. Entonces se dirige a la cárcel y se entrega a la autoridad. Algún tiempo después lo llevan al cadalso y lo ahorcan.

Desde el principio del libro, el protagonista piensa en la suerte de su vecino sentenciado a morir a las nueve y media de esa misma noche. El vecino no ha confesado el asesinato y por eso el protagonista lo cree inocente y quiere ayudarlo. Al bajar la escalera el protagonista recuerda que hace seis meses, la mañana después del crimen, había encontrado allí una moneda de cincuenta centavos agujereada. Durante el día sigue pensando en el crimen cuyas circunstancias recuerdan *Crimen y Castigo* de Dostoyevsky. El viejo asesinado fue hallado con el cráneo hundido y un martillo a su lado. Al leer el reportaje sobre el proceso, el protagonista se convence de la inocencia del acusado. Este, en su defensa, dijo que había bajado al departamento del viejo para recoger una moneda de cincuenta centavos agujereada. Su niño la había dejado colarse por una de las rajaduras del piso. Al entrar en el departamento del viejo, se aturdió al ver a éste asesinado. En ese momento entró otro vecino y llamó a los policías. El protagonista, convencido de la inocencia del acusado, ve la oportunidad de quitarse la mayor preocupación de su vida: el nunca haber hecho nada por nadie, y sustituye al vecino en el cadalso.

Al realizar este acto heroico y glorioso —insisto en la palabra *glorioso* por su insinuación religiosa— el protagonista da sentido a su vida. Durante el día, poco a poco, van surgiendo los recuerdos de su existencia. De niño vivía con sus padres en una casa entre el mar y un bosque de pinos. No tenía hermanos y andaba solo y desnudo por la playa, hablando con el viento y devolviendo los mariscos y las conchas al mar. Cuando tenía doce años, murió su padre. Su madre alquiló una habitación en la ciudad y regresaban a la playa los fines de semana. Laura, una amiga que lo seguía por la playa, deja de aparecer un día. La madre de la muchacha le informa

que murió asfixiada en la ciudad. Sin embargo, cuando piensa en los horrores que sufrió su amigo en una ciudad ocupada por los nazis, le parece poco importante la muerte de Laura. La madre del protagonista murió antes de que él cumpliera los diez y seis años. Hace unos seis años él se estableció en la ciudad. Recuerda a su amante Elena quien le visita en la cárcel después de su confesión. Después de unas alusiones muy vagas en distintas partes del libro, acabamos por saber la historia de su esposa Mónica en las últimas quince páginas. Después de casarse, fueron a vivir en la casa de la playa. Mónica, lo mismo que la madre del protagonista, tiene que acostumbrarse a vivir sola mientras que éste no puede dejar de comunicarse con la naturaleza. Ni el nacimiento de su hijo puede cambiarlo. Un día mientras él vaga por la playa en medio de un huracán, Mónica se asusta, trata de huir con el niño y los dos mueren en la tempestad.

La vida y la muerte del protagonista tienen una trascendencia filosófica. Representan la vida y la muerte de la humanidad. El protagonista aspira a la libertad de todo, inclusive su alma. Le atormenta el recuerdo del barquito metido en la botella, el cual él quería devolver al mar tanto como había devuelto los mariscos y las conchas. Por todo el libro se oyen variaciones del motivo "Cuando las estrellas comiencen a llorar... verás, pequeño mío, que sus lágrimas son gotas de rocío que regresan desde el tiempo hacia el mar".[3] De igual manera los hombres regresan a su padre después de haber obrado bien. Así Cristo, así *el sustituto*. Los dos murieron por una humanidad que no los comprendía y los dos fueron consolados en sus últimos momentos por una prostituta. Al lado de este concepto cristiano, se siente la coexistencia del materialismo que señala el mar como la cuna de la humanidad.

Al captar con gran sensibilidad la angustia del hombre del siglo veinte, Carlos Mazzanti, con su primer libro, se ha colocado al lado de novelistas argentinos tan distinguidos como Manuel Gálvez *(El mal metafísico)* y Eduardo Mallea *(Bahía de silencio,* etc.).

* * *

Datos autobiográficos de Carlos Mazzanti:[4]

"Como datos biográficos le diré que nací en Buenos Aires, pero que la mayor parte de mi vida transcurrió en la Patagonia, pues mi padre es

[3] *Ibid.*, pp. 75-76.

[4] Carta dirigida al autor de esta reseña, fechada en Buenos Aires, 16 de septiembre de 1955.

agrimensor. Hemos recorrido gran parte de la zona cordillerana, sobre el límite con Chile efectuando la medición de tierras para entregarla a los pobladores. Me parece difícil que yo pueda liberar jamás mi obra de ese paisaje grandioso y de la deplorable miseria en que viven la inmensa mayoría de sus pobladores autóctonos o descendientes en forma directa o indirecta de los indígenas que antaño poseían todas esas magníficas tierras. Puedo decirle que he recorrido una buena parte de los bosques templados de la cordillera a lomo de caballo ayudando a mi padre. Nací en el año de mil novecientos veintiséis y mis estudios no han pasado de los secundarios. Actualmente poseo un pequeño taller de marcos para cuadros aquí, en Buenos Aires. Eso es todo lo que puedo decirle respecto a mi vida. En cuanto a mi obra, ya le he manifestado más arriba que *El sustituto* es mi primera novela. Tengo escritas, además, tres obras de teatro: *La comisión de mensuras, La piel oscura* y *Paralaje 66,* ninguna de las cuales ha sido publicada o representada. Poseo algunos cuentos, una novela terminada, *El emisario,* y otras tres en preparación; *Al final de la calle, La casa en el bosque,* y *Sobre la misma tierra.* De estas tres, *Sobre la misma tierra* transcurre en la Patagonia y *La casa en el bosque,* en un pueblo cercano a Buenos Aires. *Al final de la calle,* al igual que *El sustituto,* no tiene ubicación ni en el tiempo ni en el espacio, aunque puede presumirse que transcurre en Europa, entre las tres últimas guerras.

Ha acertado Ud. en lo que se refiere a Kafka y Dostoyevski, pero no he leído a Joyce. Son también mis autores predilectos Faulkner y Jocelyn Brooke, el autor de *El chivo emisario*".

SEYMOUR MENTON
Universidad de Kansas

Cuentos de Tomás Carrasquilla "Náufrago asombroso del siglo de oro" (Colección popular de clásicos maiceros, IV), editado por B. A. Gutiérrez. Medellín: Editorial Bedout, 1956. 510 pp.

Desde hace más de cuarenta años Benigno A. Gutiérrez consagra sus energías (infinitas parecen ser juzgando por el alcance de sus labores literarias) a los valores culturales de su patria chica, Antioquia, "este terruño, embotellado en los Andes y harto diverso en un todo al resto del país". La substanciosa lista de sus publicaciones comprende volúmenes dedicadso a los escritos de Juan de Dios Uribe ("el Indio") y de Antonio José Restrepo, así como varias compilaciones folklóricas y populares que reunen las más insignes firmas de la literatura antioqueña. Tales títulos como

Notas regionales, Antioquia típica, Pro patria, De todo el maíz, Arrume folklórico —De todo el maíz (Nueva edición notablemente aumentada), *Gente maicera, Serie típica colombiana,* abarcando el período entre 1912 y 1952, proclaman elocuentemente el rumbo de su entusiasmo y de su patriotismo.

En 1954, Gutiérrez inició su Colección popular de clásicos maiceros con la edición de *Cuentos y novelas de Francisco de P. Rendón,* publicada con motivo del primer centenario del natalicio del escritor antioqueño. Los tomos II y III de la misma serie salieron en 1955, consagrados a la obra del "Ñito" de Concordia, el escritor, orador y diplomático Antonio José Restrepo.

Ahora el cuarto volumen de los Clásicos maiceros acaba de salir de los talleres de la Editorial Bedout, Medellín. Revela el mismo esmero y el mismo cariño que los anteriores. Hermosamente empastado en piel roja, bien impreso, ilustrado y escrupulosamente corregido, el tomo contiene una selección típica de la prosa de Tomás Carrasquilla, ofrecida en orden cronológico. Está por demás decir que tales compilaciones como ésta, las que condensan la producción literaria de un autor, no pueden menos de ser subjetivas, incorporando ciertas obras y omitiendo otras. Me parece que, dejando aparte preferencias puramente personales, la selección está muy acertada. Benigno A. Gutiérrez se propone presentar a Tomás Carrasquilla "cuentista", y los ejemplos que escoge para ilustrar su tesis confirman el entusiasmo de los juicios críticos que adornan el volumen.

Veinte y una obras tomadas de la entera carrera artística del autor, desde 1890 hasta 1937, componen el libro. "Entrañas de niño", "El padre Casafús" (incorporado bajo el título original de "Luterito"), "Dimitas Arias" y "Salve, Regina", escritos todos durante la primera época, tienen más alcance que los demás y, por esto, son clasificados a veces de "novelas cortas". Al lado de éstas figuran diecisiete cuentos no menos característicos por los dones de estilo que exponen. He allí "Simón el mago" (firmado con el seudónimo de Carlos Malaquita), el inmortal cuento de Peralta, el monmovedor relato de Blanca, el cuento "poco antioqueño" que se titula "A la plata", "El rifle" (que tardó tanto en aparecer), "La Mata" y otros.

El señor Gutiérrez basa su edición sobre las príncipes, apuntando en el índice el año de la primera publicación de cada uno de los cuentos y enumerando, al final del volumen, las obras publicadas por el autor. Incorpora los dibujos de Gabriel Montoya y de Horacio M. Rodríguez

que acompañaron la primera publicación de los cuentos respectivos, y añade algunos hechos por I. Gómez Jaramillo, Humberto Chaves y Horacio Longas. De entre las demás ilustraciones que realzan el tomo se destacan la partida eclesiástica (p. XXIII) que descubre la verdadera fecha del natalicio del autor, la reproducción de una página del manuscrito de *La marquesa de Yolombó* (p. 471) que revela su modo de escribir "borrando, componiendo y enmendando", así como el inolvidable perfil de Carrasquilla visto por el doctor Félix Mexía A. con ojo de artista y con amor de familiar.

Aparecieron los primeros productos de la pluma de Carrasquilla en *El Casino Literario, La Miscelánea, El Montañés y Alpha,* revistas literarias que florecían en Medellín durante las últimas décadas del siglo pasado y la primera del actual. Las notas del compilador que utilizan, en parte, esas fuentes contemporáneas, y, en parte, la correspondencia íntima del autor, no sólo alumbran los principios literarios de Carrasquilla, aludiendo a la génesis de "Simón el mago", "En la diestra de Dios Padre", "A la plata" y "Entrañas de niño", así como al "doloroso alumbramiento" de "Blanca", sino que también le permiten al lector una ojeada de la fase formativa de la literatura antioqueña.

Se han deslizado en la edición muy pocos errores y menos lagunas. En el índice (p. VI) figuran "Mineros" bajo el año de 1934 y "El prefacio de Francisco Vera" bajo 1937. Según mis apuntes bibliográficos salieron los dos, por primera vez, en El Espectador de Medellín en 1914. El índice (p. VI) apunta correctamente el año que corresponde a la primera publicación del cuento "El rifle", o sea 1915, pero la nota de la página 447 (nota tan generosa como inmerecida) señala el año equivocado de 1913. Una importante nota del compilador se encuentra en las páginas 425-426 sin dato correspondiente en el índice, y los deliciosos apuntes "El viejo Carrasca" por Cano, Rendón y Mexía no están ubicados en la página 425, sino al frente de la página 426.

Al índice de las obras publicadas por el autor (p. 509) se debieran añadir la edición *Ligia Cruz, Rogelio* (Dos novelas cortas), Bogotá, Ediciones Colombia (13), 1926, la titulada *Novelas* (que contiene la autobiografía, "Salve, Regina" y "Dimitas Arias"), Bogotá, Editorial Minerva, S. A., 1935, y, tal vez para aclarar la cronología a los números V y VI (p. 509) el año de 1914. En la sección Post mortem (p. 510) pudieran mencionarse al lado de las *Obras completas* de 1952, las dos ediciones de *La marquesa de Yolombó,* publicadas en Buenos Aires por W. M. Jackson, Inc. en 1945 y 1946 respectivamente, con el prólogo de Rafael Maya,

así como la edición de *Entrañas de niño; Salve, Regina,* Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946.

El hermoso libro de Gutiérrez no sólo es un homenaje "al viejo Carrasca" que anuncia dignamente el primer centenario de su natalicio en el mes de enero de 1958, sino también uno a Antioquia y a "la gran alma de Nuestra América". La cordial invitación: "Compre, lea y regale libros nacionales" que se encuentra en la cubierta, no tardará en aceptarse, quedando todos los "libros nacionales" tan atractivos de forma y tan substanciosos de fondo como la edición ilustrada de los *Cuentos de Tomás Carrasquilla.*

KURT L. LEVY
University of Toronto
Toronto, Ont., Canada

DAVID VIÑAS, *Los años despiadados,* Edición Prensas Universitarias, Buenos Aires, 1956.

El autor, que hace poco tiempo nos diera a conocer *Cayó sobre su rostro,* fuerte y vigorosa expresión de nuestra novelística, hace entrega ahora de una nueva obra, *Los años despiadados.* El mismo título va a indicarnos el desusado descubrimiento de un adolescente —protagonista sobre la ciudad, la cual presta marco al relato. Aquí vive un Buenos Aires auténtico, con sus barrios y lugares característicos, con un vocabulario simple y cotidiano, al cual hemos ya acostumbrado el oído, con la cita de nombres que significan o simbolizan solamente al porteño una trayectoria o un desarrollo ciudadano. Los personajes tienen por ello un decir fresco y que va cobrando autenticidad, a pesar de que el estilo a veces suele volverse confuso y pierde agilidad. Este enumerativo planteo, nos recuerda a Faulkner, por una parte, y siempre, lo cual podría reconfortar al autor, a otro novelista ejemplar y productor del medio ambiente, Roberto Arlt, quien dedicó su obra a la descripción de nuestras barriadas, costumbres y personajes, con una verdadera pasión y esfuerzo. David Viñas vuelve a ese camino. *Los años despiadados* muestra el proceso de un sector, una calle, una familia. Allí, los pintados gestos, el grotesco tratamiento, la sabiduría popular, el "despiadado" aprendizaje, vienen lentamente en busca de una solución, el rechazo diríamos de esa existencia angustiada o bien la tolerancia, llamada a profetizarle una formación cruel e insatisfecha. Algunos dibujos de ambiente, "el guapo del barrio", fuente de

anécdotas, la amistad con el hijo del portero, su madre y la hermana, tocan humanamente al adolescente que sufre una realidad social cruel, que el autor sabe presentar y que ha de producirle una permanencia entre los jóvenes valores argentinos.

HORACIO JORGE BECCO
Buenos Aires

DORA ISELLA RUSSELL, *Oleaje*. Prólogo de Ventura García Calderón, Impresora Uruguaya, S. A., Montevideo, 1949. 152 pp.

Este libro de Dora Isella Russell, autora ya de *Sonetos* (1943), *El canto irremediable* (1946) y un ensayo sobre "Peer Gynt" (1944), es el testimonio poético de la desorientación de la juventud actual en una época que le niega el cultivo del corazón y la obliga a vivir una madurez prematura.

Dora Isella Russell ha nacido con la angustia moderna por patrimonio, y la nostalgia romántica para castigo de su joven sensibilidad. Su adolescencia sentimental casi parece no haber existido, pues hoy más que nunca es "breve" la "rosa" gongorina. La vida acelera tanto su ritmo que ya no se espera la muerte para morir. Se muere con cada hora ("tantos pasados van hacia su río"), y uno a uno van cayendo los sueños, improvisados casi entre cataclismo y cataclismo; o mejor dicho, llegan casi en "cenizas", sin la esperanza de prolongar por unos instantes la ilusión humana. En el mundo de hoy, que sólo puede ofrecer "la triste seguridad de lo inmediato", regido por estas desconcertantes leyes de relatividad, hasta en el terreno psíquico, más que nunca también y con mayor urgencia que antes "reclama" el ser humano sus "eternidades". Ya nada le pertenece al hombre. Todos van por la única senda "de soledad y desencanto" que les queda, sin fe en el absoluto. Como poeta, Dora Isella Russell necesita "el sueño" y "la canción". Como mujer, le sigue fiel a Peer Gynt que supo crear un mundo de encanto y de fantasía. Si Rubén Darío se lamentaba en 1905 de que ya no hubiera una "princesa que cantar", Dora Isella se lamenta hoy de la pérdida, no ya sólo de la belleza estética ("ya no hay cisnes, ni góndolas, ni liras") sino hasta de los sentimientos más profundos del hombre, como lo es el de la naturaleza ("No existen ya... ni las montañas / ni las selvas ni el bosque...").

Los "Sonetos del encuentro" de la segunda parte del libro ponen de relieve la tendencia de su espíritu al equilibrio, a la belleza, a la gracia elegante, casi renacentista, de la expresión selectiva. Representan lo que es

Dora Isella, lo que aspira a ser en su alma, y explican el sentido de los poemas de la primera parte, "Voz de Solveig", que, sin nombrarlo, hablan del destierro en que vive el poeta de hoy dentro de su propio ambiente y del todavía mayor destierro de la mujer en un mundo sin amor.

El acento auténtico de Dora Isella Russell, la originalidad del pensamiento, la transparencia y simplicidad de la expresión, la emoción contenida que encierran muchos versos, revelan a un gran poeta.

HELENA PERCAS
Grinnell College

EL PAISAJE EN NUESTRA LITERATURA

(A propósito del libro de Enrique Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina,* Buenos Aires, Estrada, 1955).

Son numerosos los artículos y ensayos breves sobre el paisaje argentino en general, así como los análisis e interpretaciones restringidas, ya en razón de la zona geográfica, ya del aspecto paisajístico considerado. Faltan libros orgánicos que afronten el fecundo tema desde el punto de vista estético y en su relación con la literatura. No me refiero por cierto a descripciones literarias, recuerdos de turistas o memorias de viajeros, cuya abundancia torrencial todos conocemos. Aludo al análisis del paisaje desde el punto de vista estético, a la clarificación de su concepto y a la determinación de los elementos que lo integran. Vinculando ese estudio con la literatura, esperamos el ensayo que explique estos últimos en función de los rasgos estilísticos que el análisis crítico puede revelar en las obras más representativas de los diversos ámbitos regionales argentinos.

Este apasionante programa de investigación puede aprovechar valiosas contribuciones existentes. Algunas obras cumbres de nuestras letras, como *La cautiva, Facundo, Martín Fierro, Don Segundo Sombra, Zogoibi,* han suscitado páginas interesantísimas desde este punto de vista. Por otra parte, ningún paisaje como la pampa ha inspirado a tantos escritores argentinos y extranjeros, ansiosos de captar y expresar su fisonomía esencial y su poderosa sugestión.

La abundancia de material, tanto descriptivo como exegético, justifica su exposición ordenada, su selección antológica y su examen crítico. Es la difícil empresa que ha cumplido Enrique Williams Alzaga en su

reciente libro *La pampa en la novela argentina.* Se trata de una tesis universitaria que el autor presentó en 1949 para optar al título doctoral en nuestra Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En párrafo intercalado en el actual *Prefacio* cuenta el autor que don Ricardo Rojas le había señalado como tema "El paisaje nativo en la literatura argentina" y ésa sigue siendo sugerencia que mantiene su validez. Debemos agradecer a Williams Álzaga el serio avance que ha hecho en ese rumbo con su importante libro. Él mismo ha considerado conveniente reducir aquel vasto programa en dos sentidos: circunscribirlo a la pampa y estudiarlo solamente en la novela. Este volumen, de 380 páginas, confirma la amplitud del tema, que se despliega notablemente si lo concebimos proyectado a los demás paisajes característicos del país (por ejemplo selva, puna, montañas y valles, lagos, mar) y los rastreamos en obras literarias de todos los géneros.

Aun demarcando el sector de "la pampa en la novela" resulta vastísimo. "No ha sido mi intención —dice el autor— realizar una obra exhaustiva. (Estimo, así, innecesario disculparme de las omisiones)". Esta franca declaración hace redundante, pues, el recuerdo de novelas no tratadas, aunque son ricas en material descriptivo de la pampa. El autor ha preferido elegir "obras y autores que signifiquen puntos de vista distintos, enfoques diversos del tema" (p. 16). Para lograr este objetivo, Williams Álzaga ha estructurado su trabajo dedicando las 100 primeras páginas a temas introductorios, como la presentación de la pampa geográfica y su rastreo a través de los viajeros extranjeros. Aborda el campo literario con un capítulo sobre *La cautiva* y *Facundo,* pórticos por los cuales la pampa irrumpe en nuestras letras. El tema principal se desarrolla desde el capítulo IV hasta el X, con inclusión de uno sobre narraciones de "frontera" (con las contribuciones tan valiosas de Mansilla y Zeballos) y otro muy justificado sobre Hudson. Por fin, el último capítulo, de carácter complementario y también muy útil como esquema panorámico, se refiere a la pampa en el cuento.

El criterio general adoptado es el histórico. Va presentando las obras a lo largo de épocas literariamente significativas, desde el romanticismo al modernismo, pasando por el aporte realista y naturalista. En cada caso, agrupa las novelas rurales separándolas de aquellas en que sólo accidentalmente aparece la pampa.

Es muy loable la seriedad con que el autor se ha documentado y la probidad con que ha cumplido su tarea, bien ardua por cierto. Analiza

los pasajes atinentes de cada novela tratada, destacando los rasgos que se explican por el enfoque estético o las particulares condiciones del escritor. Sus observaciones suelen apoyarse en la transcripción adecuada, con lo cual el lector dispone de una verdadera antología.

Cualquier estudio futuro tendrá en este libro sólido punto de partida. El autor cumple el objetivo que se propuso. No es mengua de este esfuerzo bien logrado el considerar que mantiene su vigencia la sugestión recordada de Ricardo Rojas. El tema del paisaje en la literatura justifica el aporte de nuevas investigaciones. La que comento lo encara a través de períodos estético-literarios y nos ofrece un verdadero inventario del contenido de cada novela en relación con el paisaje pampeano.

Por mi parte creo que se podría abordar el asunto desde otros flancos. Dejo de lado la posibilidad de extender el campo de estudio a otros paisajes, también característicos del país. Aun con respecto a la pampa, se ve la posibilidad de profundizar en el análisis con penetración estilística. Tomando un caso cualquiera, *Zogoibi* por ejemplo, he comprobado de qué manera prodigiosa se enriquece el paisaje, aparentemente esquemático y monótono de la pampa, si a través del estilo de Larreta vamos poniendo de relieve los integrantes sensoriales. No sólo las sensaciones visuales, con sus variedades lumínidas y cromáticas, sino los matices de la luz, cambiante según se ofrezca al alba, en los crepúsculos estremecidos de presagios o en las noches hondas; la luz como reveladora visual de las cosas y las cosas mismas dotadas de una interna vislumbre. Caben también las sensaciones kinestésicas, olfativas, térmicas y desde luego las auditivas como refuerzo de la percepción del paisaje a través de los ruidos del campo, de las voces y cantos de pájaros y animales y aun del silencio mismo, que por asociación sinestésica puede sugerir el transcurso del tiempo o la idea de distancia. El entrecruzamiento de sensaciones de diverso orden es otro magnífico recurso para captar y expresar los aspectos más sutiles del paisaje, hasta llegar a la concepción de la realidad geográfica con sentido trascendente y noción metafísica.

Las posibilidades de buceo son innumerables y no pretendo ni siquiera indicarlas. Aunque algunas veces Williams Álzaga recurre a este procedimiento de análisis, queda en este sentido, tanto en extensión como en profundidad, mucho por hacer.

La presentación cronológica de las obras se explica por exigencias del enfoque histórico ya dicho; pero no cabe duda que el lector agradecería, además, el agrupamiento temático comparativo de los aspectos más

característicos del paisaje pampeano. Así por ejemplo, la luz, el color, el cielo, el horizonte como perspectiva dominante, la vida vegetal y animal, la obra del hombre incorporada plásticamente a la realidad geográfica. El paisaje ofrece también momentos y aspectos inusitados, meteóricos o accidentales, como las tormentas, las inundaciones, las sequías, el incendio del campo, que por sí solos enriquecen una antología descriptiva. Éstos y otros aspectos están señalados en el libro de Williams Álzaga, pero es menester recorrerlo íntegro para localizar los pasajes o referencias correspondientes.

Las citas bibliográficas de esta obra provocan a reparos técnicos en cuyos detalles no puedo entrar aquí. La *Nómina de ediciones* utilizadas muestra deficiencias en los encabezamientos, en las notas tipográficas y de paginación; desconcierta al lector pues no guarda ningún orden visible: ni alfabético, ni cronológico, ni temático; las ediciones tenidas como base no son siempre las más autorizadas ni definitivas. Las referencias a obras y artículos críticos incluídas en el texto o en notas se pierden por la falta de una nómina general de autores citados. Por lo mismo que las novelas estudiadas representan una selección, hubiera sido conveniente incluir en la nómina obras no examinadas, pero que de pleno derecho pueden ampararse bajo los términos del título, pues son novelas y se refieren a la pampa.

El lector siente también la ausencia de una síntesis final que aproveche el fruto de los análisis. Si se tiene en cuenta que el libro fue originariamente una tesis, pareciera que falta precisamente una breve conclusión que la exponga.

Formulo estos reparos secundarios precisamente porque siento sincero respeto por la importante obra realizada y considero que por su documentación y probidad será este libro indispensable fuente de consulta sobre el tema que trata. El lector no sale defraudado y por el contrario, al provecho de la lectura añade el agrado de manejar un volumen de extraordinaria dignidad tipográfica, enriquecido con fotografías e ilustraciones documentales y sugeridoras. El autor y la casa editora pueden tener la satisfacción de haber realizado un importante aporte a la crítica literaria en particular y a la cultura argentina en general.

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR
Universidad de Buenos Aires

EUGÉNIO GOMES. *Prata de Casa (Ensaios de Literatura Brasileira)*, A Noite, Rio de Janeiro, [1953], 181 pp.

É particularmente feliz o título que o eminente ensaísta deu a este novo livro. A maior parte dos seus estudos tinha versado sobre literaturas estrangeiras; este volume examina vários assuntos de literatura brasileira. Eis o que explica a "casa". E a "prata"? Esta foi escolhida pelo próprio autor; não foi imposição do acaso. Por isso é que só encontramos aqui prata de lei: Álvares de Azevedo, Castro Alves, Olavo Bilac, Machado de Assis, Raul Pompéia, Joaquim Nabuco entre outros. Com a modéstia de todo intelectual sólido, o sr. Eugênio Gomes teme que esta prata perca porventura o brilho e o valor entre as suas mãos (p. 7). Quem lhe conhece os livros anteriores passa adiante sem receio algum; e quem tomar contacto com o autor através deste, não quererá perder os seguintes. Pois a prata que ele trata com tanto carinho sai-lhe das mãos com um novo lustre e novas qualidades ainda não percebidas.

O sr. Eugênio Gomes examina um aspecto só da obra de dado escritor (o humorismo de Álvares de Azevedo, as imagens do movimento em Castro Alves, por exemplo), mas é tão profundo conhecedor da obra estudada que sente a faz sentior as repercussões desse aspecto na produção total do autor; assim alguns dos estudos chegam a ser visões integrais de um poeta através de certo elemento de sua feição literária. Não se trata de aspectos já estudados por outros e repisados nos manuais de história literária; são lados que, apesar de despercebidos pelos críticos, não deixam por isso de ser característicos.

Nem todos os estudos são desta natureza. Um traço notável do livro é mesmo a variedade; a curiosidade do autor se manifesta em vários ramos e com admirável virtuosidade. Pesquisador paciente, tira de versos atribuídos a Castro Alves, de um soneto esquecido de Bilac, de um inédito de Raul Pompéia, considerações gerais sobre a criação dos respectivos escritores. Sensibilidade aberta tanto ao prosaico como ao etéreo, leva-nos a passear pela Pasárgada dos poetas ("O mundo das sereias...") e pouco depois nos oferece um ensaio espirituoso sobre o trocadilho e as suas peripécias. Baiano que preza as tradições da sua terra, escreve notas simpáticas sobre Xavier Marques e Artur de Sales. Conhecedor entusiasta da literatura inglesa, analisa de perto traduções de Shakespeare para o português(de Machado de Assis para o inglês; aos olhos de um estrangeiro, pelo menos, esses comentários constituem proveitosa lição de português.

De propósito deixei para o fim dois autores de minha particular

afeição, Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Este fornece o assunto de breve mas substancioso ensaio sobre o papel da Inglaterra e dos ingleses na formação de um espírito essencialmente francês. Aquele, já desde há muitos anos longamente meditado, toma conta de sete ensaios. São todos sugestivos, especialmente o sobre a metáfora em Machado de Assis, um dos raros estudos de valor sobre o estilo do grande artista. O que diz o sr. Eugênio Gomes —ao lado de tantos outros, aliás— das reações de Machado perante a natureza ("Machado de Assis em Friburgo") sofre, penso, ligeiras restrições em vista de um trecho de carta de Machado a Magalhães de Azeredo citado à página 169 da quinta edição (Rio de Janeiro: José Olympio, 1955) do *Machado de Assis* da sra. Lúcia Miguel Pereira. Em um dos estudos machadianos o autor volta a um tema predileto: as influências estrangeiras que Machadò assimilou. Em escritos anteriores já tinha assinalado rastros de leituras inglesas e francesas (ver *Influências Inglesas em Machado de Assis* [Bahia: Imp. Regina, 1939] e *Espelho contra Espelho* [São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949]). Aqui é a vez de Voltaire, que teria influído, através de *Candide,* na concepção da filosofia do Humanitismo e em outros aspectos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Alusões específicas provam que Machado conheceu essa deliciosa sátira; mas não foi, penso, a única fonte do Humanitismo —como aliás o reconhece o próprio sr. Eugênio Gomes (p. 93)— nem mesmo a principal. Com outros eu já inclinava a ver nessa filosofia uma sátira às desumanas teorias científicas do fim do século XIX, e especialmente ao positivismo,[1] quando um velho amigo encontrou entre seus papéis e me mandou um artigo de Joaquim Mattoso Câmara Jr., "Quincas Borba e o Humanitismo", publicado no *Boletim de Filologia* (Rio de Janeiro), Ano II, fascículo 7 (setembro de 1947), páginas 131-138.[2] O autor aponta não só o positivismo mas também conceitos de Schopenhauer e Nietzsche como possíveis componentes de uma filosofia que provocou a indignaçã do humanista radical que foi Machado de Assis. Quanto aos estudos do sr. Eugênio Gomes sobre as influências estrangeiras, permito-me, salvo o respeito devido a um dos poucos verdadeiros conhecedores da obra de Machado, achar que o distinto ensaísta exagera. Aliás,

1 Ver, por exemplo, Raymundo Magalhães Júnior, *Machado de Assis Desconhecido* (Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955), pp. 201-203; Antônio Noronha Santos, "Quincas Borba: o personagem", *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 26 de janeiro de 1947, 2.a seção, pp. 1, 2.

2 O artigo foi reproduzido quase textualmente no *Diário de Notícias* (Río de Janeiro), 15 de março de 1953, Suplemento literário, pp. 1, 4.

alguns críticos brasileiros já disseram a mesma coisa quando do aparecimento das *Influências Inglesas em Machado de Assis*. Ao lado de acertos incontrovertíveis o sr. Eugênio Gomes revelou o que não passa, a meu ver, de interessantíssimos paralelos; daí à influência, há um grande salto. Parece-me que proclamar influência onde não há prova irrecusável é enfraquecer um argumento já de si válido. Mas tudo é matiz em se tratando de Machado; ninguém pode ter a certeza de estar com a razão, e eu não exprimo senão uma opinião pessoal. Sobre a questão muito delicada das influências, ver um estudo do sr. Augusto Meyer, "O delírio de Brás Cubas", publicado no *Diário Carioca* (Rio de Janeiro), em 22 de julho de 1951, 2ª seção, páginas 3 e 8, e reimpresso na segunda edição (Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952) do *Machado de Assis* do autor.

É, aliás, num estudo que aponta paralelos e nega influências que o sr. Eugênio Gomes nos dá toda a medida da sua capacidade de crítico: "Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental". Confesso que antes de ler esta interpretação não conhecia nem o nome de Adelino Magalhães; pois bem, o ensaio é prova cabal de que nenhum estudioso da literatura mundial contemporânea tem o direito de ignorar esse escritor que por certos aspectos antecipa a gigantes como James Joyce e Virginia Woolf.

Espero ter mostrado que *Prata de Casa* é um livro sugestivo; leva a pensar. Não me desculpo de discordar aqui e acolá; tenho a certeza de que, para um escritor da estatura intelectual do sr. Eugênio Gomes, a verdadeira recompensa de seus esforços reside não na aceitação cega de tudo quanto diz, e sim no estímulo que fornece aos seus leitores para pensarem por si.

BENJAMIN M. WOODBRIDGE, JR.
Universidade da Califórnia, Berkeley

FRANCISCO MANRIQUE CABRERA, *Historia de la Literatura Puertorriqueña*, New York, Las Américas Pub. Co., 1956, 384 págs. (I: Biblioteca Puertorriqueña).

La publicación de esta obra marca un jalón importante en la cultura iberoamericana por tratarse de la *primera* historia de la literatura puertorriqueña escrita hasta la fecha. Con ella se inicia la colección de la *Biblioteca Puertorriqueña*, bajo la dirección de Gaeteano Massa.

El profesor Manrique Cabrera del Departamento de Estudios Hispá-

nicos de la Universidad de Puerto Rico ha hecho un estudio metódico de la evolución de las letras de la isla borincana desde la época colonial hasta el presente. Los movimientos más significativos y las corrientes estéticas predominantes aparecen descritos en relación a la historia literaria del mundo hispánico, aportando Cabrera la interpretación ajustada a la realidad puertorriqueña.

El paréntesis folklórico y el capítulo sobre el modernismo superan otros aspectos de la obra, aunque en toda ella se aprecia el esfuerzo del escritor por interpretar y definir los hechos literarios en el devenir cultural de su patria ajustándose a un criterio objetivo.

La lectura de la *Historia de la Literatura Puertorriqueña* confirma lo que siempre hemos creído: la injusticia cometida por los antologistas y los historiadores de la literatura iberoamericana, quienes sólo esporádicamente recuerdan la existencia de Puerto Rico. Un poeta de la calidad de José Gautier Benítez, un ensayista de la talla de Brau o de Hostos, y líricos contemporáneos de la talla de Lloréns Torres, Virgilio Dávila o Ribera Chevremont bien merecen figurar junto a sus pares en las letras del Nuevo Mundo. En el cuento, el teatro, la novela y el ensayo del siglo XX, Puerto Rico tiene igualmente escritores de primer orden.

Al recoger el fruto de sus investigaciones en esta obra y al dar a conocer el desarrollo del quehacer literario en la vida de Puerto Rico, el profesor Manrique Cabrera facilita el estudio futuro de autores y temas puertorriqueños, además de dar fe de la existencia de una fructífera y valiosa actividad creadora en Puerto Rico que data del pasado y se intensifica con el correr de los años, llegando a su plena madurez estética en la época contemporánea.

MARÍA TERESA BABÍN
New York University

FRANCISCO ROMERO: *Alejandro Korn. Filósofo de la libertad*. Colección Radar, Editorial Reconstruir, Buenos Aires, 1956.

Korn murió el 9 de octubre de 1936. Recuerdo el día de fría primavera en La Plata, la suspensión de las clases en la Facultad de Humanidades y la grave figura de Coriolano Alberini, a contraluz, en la puerta de la sala de profesores, esperando, con el sombrero puesto, el momento de ir a la casa del gran hombre, "el hombre del cual podemos decir con razón

que, entre todos los de su tiempo que nos fue dado conocer, era el mejor, el más sabio y el más justo", como dijo Platón acerca de Sócrates, y Romero repite como acápite de su libro más reciente sobre Korn.

Romero se ha ocupado de Korn muchas veces. Aun en vida del filósofo había publicado un artículo en *Nosotros*, que debió aparecer trunco, pues Korn le pidió que lo suspendiera cuando se enteró de que Romero lo estaba escribiendo. Después de la muerte de Korn, Romero ha escrito en diversas ocasiones sobre el maestro y ha hablado de él quizá más aún. En el otoño de 1937, probablemente en abril, muy poco después que Eugenio Pucciarelli me lo presentara en la Facultad de Humanidades, a la salida de una de sus clases, Romero me invitó a acompañarlo hasta la casa de Korn, donde se reunían los amigos que habían fundado la "Sociedad de Amigos de Alejandro Korn", a la cual me incorporaba. Esa noche estaban presentes los dueños de casa: Guillermo Korn y Emmy Neddermann; amigos platenses, como los universales Pedro Henríquez Ureña y Arnaldo Orfila Reynal; los abogados Enrique Galli, Julio Ratti, Ernesto Malmierca Sánchez y Juan Manuel Villarreal; los profesores de Filosofía Segundo Tri, Eugenio Pucciarelli y Aníbal Sánchez Reulet; el profesor de Historia Luiz Aznar y el profesor Ángel Vasallo, que, si no me equivoco, venía de Buenos Aires para hacer oposiciones a la cátedra de Ética. Quizá había otras personas a quienes ahora no tengo presentes. A casi todos ellos, y a muchos otros, los encontré en años siguientes en la Universidad Popular Alejandro Korn o en la Facultad de Humanidades, al cumplirse aniversarios de su muerte. Hablaban Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y, nuevamente, Romero.

Dos meses después de la muerte de Korn, la Universidad de La Plata resolvía publicar las obras completa de su ex-profesor, y encargaba la tarea a tres de sus amigos inmediatos: Romero, Pucciarelli y Sánchez Reulet. A principios de 1938 apareció el primer tomo con un extenso prólogo de Francisco Romero, en el que, aparte de unos pocos datos biográficos, bosqueja la personalidad moral de Korn. Este trabajo fue reimpreso en el libro *Alejandro Korn,* por Francisco Romero, Ángel Vasallo y Luis Aznar (Losada, Buenos Aires, 1940), y ahora aparece impreso por tercera vez, como la contribución más extensa al volumen titulado *Alejandro Korn, filósofo de la libertad,* que, además, contiene tres opúsculos: "El testamento de un filósofo" (Los *Apuntes filosóficos),* que se había publicado como apéndice del volumen *Alejandro Korn;* "Tiempo y destiempo de Alejandro Korn", artículo de 1942 reimpreso anteriormente en *Filosofía de ayer y de hoy* (Argos, Buenos Aires, 1947) y "Alejandro Korn en la

vida y en la muerte", que, probablemente, reproduce un texto ya publicado, pero que no recordamos haber visto con anterioridad.

En todos los ensayos de Romero acerca de Alejandro Korn encontramos el mismo tono de cálida admiración por su maestro y amigo. En ellos se destaca mucho más la personalidad moral de Korn que su obra como pensador y como docente, aunque se nos dice más de una vez que en ambas su importancia ha sido muy grande. La exaltación que Romero hace de los valores morales de Korn corresponde muy bien a su concepto de persona, tal como lo ha expresado en otros libros, siguiendo las enseñanzas de Max Scheler y Nicolai Hartmann. Pero no se encuentra todavía en estas páginas sobre Korn una biografía completa o siquiera un bosquejo equilibrado de los diversos aspectos de su rica personalidad. Es una pena que Korn, tan capaz de diálogo brillante, no haya tenido cerca un Boswell.* Romero lo sabe y no deja de advertirnos al final de esta nueva recopilación que sólo debe tomarse como "anotación de algunos rasgos suyos, pues su figura presenta muchas vertientes que aquí han sido omitidas".

Sin embargo, en el mismo libro de Romero se encuentran señaladas dos líneas que me parecen fundamentales para una comprensión adecuada de la vida espiritual de Korn. Por una parte, sus condicionamientos sociales, desde sus orígenes familiares, su vida profesional y su status económico en una época relativamente respetuosa de los valores intelectuales, si se la compara con la que le sigue y nos envuelve. "La familiaridad señorial de don Alejandro, su continente amable y majestuoso, sus divagaciones ante el grupo cordial circundado por los libros de su biblioteca, la marcha lenta con los amigos... estaban muy en su punto en su casa de la calle 60 y a lo largo de la calle 7, y no lo hubieran estado tanto en un departamento porteño ni entre el apresurado anonimato callejero de Buenos Aires. En La Plata se constituyeron los grupos que animaba y consolidaba Korn, aunque participaban también de ellos gente de Buenos Aires (págs. 41-42". La historia de estos grupos intelectuales de La Plata está por hacerse, pero ella será necesaria para comprender la vida y la obra de Alejandro Korn.

Por otra parte, su vocación metafísico-religiosa, que también ha sido señalada por Romero cuando dice, después de indicar su gusto por las

* Lo más parecido que nos queda son los testimonios de Angel Poncio Ferrando en el pequeño volumen *Alejandro Korn* (en colaboración con Ana María R. de Aznar y María de Villarino, UPAK, La Plata, 1942).

ciencias positivas: "Pero no era sólo un hombre de hechos. No podía serlo el lector asiduo de Plotino y del maestro Eckart, el consumado conocedor de la mística de todos los países y de todos los tiempos... Y acaso su humorismo no era sino la versión profana y cotidiana de una inconfesada metafísica, de una visión de lo trascendente que mantenía relegada a los estratos más hondos de su conciencia" (pág. 19). Eugenio Pucciarelli, en un artículo sobre Korn, expresa que "afirmando de un modo absoluto —extraña paradoja— la relatividad del conocimiento, sólo queda una salida para la exigencia metafísica que el hombre no puede reprimir: la inmersión mística en lo absoluto". Y añade: "Korn, a quien eran familiares los textos de Plotino, Eckart, Silesio, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, poseía la disposición feliz para comprender la experiencia mística, a la que asignaba valor como fuente de revelación de lo absoluto. En sus últimos años preparó lecturas y ordenó experiencias y meditaciones con la esperanza de ahondar ese problema. La vida no le dio tiempo, y en su obra es fácil advertir una ausencia, que, de haber sido realizada, nos habría dado el fruto mejor sazonado de su huerto". (*Congreso Internacional de Filosofía.* Annais. Instituto Brasileiro de Filosofia, São Paulo, 1956, tomo III, págs. 1,144-1,145.)

Pero, en realidad, hay en las obras de Korn más de una referencia al saber absoluto, y entre sus poemas en alemán hay uno que dice: "Was ich geträumt, ward mir beschieden, / Was ich ersehnt, ich habs erreicht / Und fessellos, in reinem Frieden, / Hebt sich die Seele frei und leicht." (Lo que soñé me fue otorgado, / obtuve al fin lo que anhelaba; / y sin cadenas, en clara paz. / libre y ligera se alza mi alma.) La cuarta y última cuarteta reza así: "Num mögen dumpf die Jahre schleichen. / Vom alten Joche neu beschwert, / Ich trag des Glückes heilig Zeichen, / Ich bleib im Kapfe unversehrt." (Ya pueden seguir, bajo el viejo / yugo los años su caravana. / Yo, con el signo de la dicha, / Me yergo, ileso, en la batalla.) Estos versos, de 1893, se encuentran en la página 12 del volumen de *Poemas,* de Alejandro Korn, publicados con traducción española de Ernesto Palacio por el Instituto de Estudios Germánicos de la Universidad de Buenos Aires en 1942.

Sería muy deseable que el mismo Romero nos diera más recuerdos de Korn, aunque no se ocupara sino de aquellos aspectos que se revelaron en el diálogo. Pero el lector tiene el derecho de ser informado por el autor si el nuevo título que se publica contiene material nuevo o reimpresiones. Esta vez Romero no nos dice nada acerca de los lugares y fechas donde los trabajos recopilados vieron la luz por primera vez. Y ya que

al trabajo más extenso siguen los opúsculos mencionados, el impresor hubiera hecho bien en poner un índice a este simpático volumen.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ
Universidad de Córdoba, Argentina

FRED P. ELLISON, *Brazil's New Novel,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954, 191 pp., $3.75.

No prefácio, o autor declara que êste trabalho lhe foi sugerido por uma votação literária de 1941, na qual 180 escritores brasileiros esclolheram os dez maiores romancistas do seu país. Os quatro romancist contemporâneos que conseguiram a decisão foram, nesta ordem, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, todos da região do Brasil chamada "o Nordeste" —que abrange os Estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Parahyba, Rio Grande do Norte, Ceará e as áreas costeiras de Piauhy e Maranhão.

O Nordeste é terra de contrastes golpeantes —o litoral trópico e ameno, com a sua cultura agrícola, antigamente o centro da produção da cana de açucar— e o sertão do interior, exposto a secas trágicas, quando morre o gado e corre em fuga o faminto povo para outras partes do país, só voltando talvez anos depois, quando chegam as chuvas torrenciais que fazem renascer o sertão esbraseado. Além dos fatores geográficos e econômicos que a distinguem, esta região nordestina, desde os seus primeiros dias, encontra-se também num remoinho de correntes sociológicas particulares, cujos efeitos são necessàriamente refletidos nas obras dos quatro romancistas que estuda o professor Ellison no seu livro.

Para compreender e avaliar os temas e os personagens duma região peculiar, é preciso conhecer o ambiente histórico, político, econômico e social que se respira nestas obras. No seu primeiro capítulo, realiza isto o professor Ellison com grande sucesso. O leitor, ao terminá-lo, está esplêndidamente preparado para a análise pormenorizada da matéria literária. Clara e sòlidamente explica o autor o que é o Nordeste, usando como base os trabalhos dos eminentes escritores brasileiros que se têm preocupado com esta região. Destila para nós as conclusões principais das obras de Gilberto Freyre sobre a civilização e tradições dos senhores de engenho —a convivência dos brancos e pretos na casa-grande e senzala, os resultados da mestiçagem. Sublinha o professor Ellison a importâcia

de *Os Sertões* de Euclydes da Cunha, essa obra de objetividade científica que agitou o Brasil inteiro com as suas descrições da miséria e ignorância dos sertanejos e fê-lo consciente dum problema que havia de trazer reformas sociais e fomentar um espírito de auto-crítica que sem dúvida inspirou a criação dos romances nordestinos. Outra influência mais recente, do ano 1928, foi o romance *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, história de retirantes que sofrem sob a autoridade tirânica do engenho onde trabalham —uma síntese da vida do sertão e do litoral.

São discutidas as várias rebeliões militares da segunda década dêste século contra o govêrno e a famosa marcha de Luis Carlos Prestes e os seus 1500 homens, que por dois anos tratavam de levar a revolução política e social ao povo atrasado do interior. Com a revolução de 1930, apodera-se Getúlio Vargas do país e faz-se ditador. Estabelece o Departamento de Imprensa e Propaganda que censura revistas, jornais e livros e é especialmente feroz contra o que se chama "literatura proletária". Entre outros escritores, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz deixam de publicar. Os liberais que continuam a escrever abandonam temas sociais com intenções políticas e substituem tramas psicológicas.

A Semana de Arte Moderna, celebrada em São Paulo no ano de 1922, que tinha como propósito original a renovação da música, pintura e escultura na vida artística brasileira, chegou também a transformar a literatura e encaminhá-la pelas sendas já assinaladas pelos vanguardistas europeus. Os poetas começaram a luta, despedaçando os velhos moldes simbolistas para empreender temas brasileiros e cantá-los no vernáculo do seu país. Os romancistas, sem demorar demais, ligaram-se às filas dos poetas para ocupar-se com os povos, as regiões, a psicologia e os problemas sociais do Brasil, e, estre tôda a produção modernista, acha o professor Ellison que a força predominante literária era o romance do Nordeste porque os escritores dessa terra, por convicções sociais prévias e experiência pessoal no seu meio cultural, eram os mais capacitados.

Nos capítulos seguintes, o proffesor Ellison se entrega ao estudo minucioso de cada um dos quatro escritores nordestinos. Desenha os temas principais dos romances, dá relêvo aos acontecimentos na vida dos autores que constituem a base essencial da suas invenções fictícias, expõe com sagaz critério as faltas e as primazias das suas obras e examina com cuidado e objetividade as opiniões dos críticos brasileiros e norteamericanos que têm julgado a literatura e a cultura do Nordeste.

Desenrolou o vasto panorama sociológico desde região José Lins do

Rego com seus cinco romances do ciclo da cana de açucar. Apareceram um por ano, entre 1932 e 1936, atraindo a atenção de todo o país para a velha civilização dos senhores de engenho que ia desaparecendo sob a agência de novos impulsos econômicos e sociais. Nestes romances deu vida Lins do Rego a três figuras inolvidáveis —o coronel José Paulino, prototipo do altivo latifundiário patriarcal, seu neto Carlos de Mello, melancólico, achacoso, inapto para administrar o engenho decadente, e o moleque Ricardo, membro da classe baixa desgraçada. E não é menos perito o autor na caracterização das numerosas pessoas secundárias, tão importantes como as principais para integrar o quadro dos romances.

O professor Ellison aponta como defeito na obra de Lins do Rego sua prática de narrar con excessiva repetição o estado mental dos personagens, em vez de usar mais diálogo que teria a vantagem de introduzir variedades e deixar que os indivíduos mesmos se revelem. Mas os críticos brasileiros preferem disculpar isto como toque artístico do romancista, herdado dos profissionais recitadores orais que tinha ouvido na sua meninice em Parahyba. Outra imperfeição é a pressa com que escreve Lins do Rego e a ausência de revisão se faz sentir. Também, em vários romances posteriores aos do ciclo da cana de açucar, onde o autor se afasta da terra oriunda e das lembranças autobiográficas, há claras evidências de debilidades e incerteza na construção e desenvolvimento das obras.

É possível, afirma o professor Ellison, que outros escritores nordestinos contemporâneos superem Lins do Rego em técnica estilística e arte literária, mas êle fica sem rival como intérprete da sua região —na sua esplêndida evocação física do mundo do engenho, dentro do qual fervilham as paixões daquela sociedades singular de brancos e pretos, de sonhores e descendentes de escravos, na sua compreensão do ambiente e na sua simpatia humana por todos os seres que se agitam nas intensas complexidades daquela organização social.

Dos quatro escritores nordestinos, o melhor conhecido no estrangeiro é Jorge Amado. Os seus romances se acham traduzidos em vinte e quatro idiomas. Esta fama, segundo o professor Ellison, é devida talvez mais à natureza esquerdista e revolucionária dos seus livros que a qualidades literárias. Havendo sido escritos os mais violentos nos anos de crise econômica mundial e de grandes agitações políticas, quando pareceu a muitos que a peleja entre o Comunismo e o Fascismo ia acabar forçosamente no triunfo do partido dos obreiros, foi natural que este autor propagandista chamasse a atenção e entusiasmo de leitores radicais do Brasil e das outras nações.

Quase todos os romances de Jorge Amado baseam-se numa crítica enraivecida das instituições sociais e políticas que prevaleciam na região baiana —sejam nas fazendas de cacau com o seu proletariado rural ou na cidade da Bahia, com o proletariado das fábricas e do mar. Para Amado são inteiramente bons os grevistas, os pobres —especialmente os negros—, os operários militantes duma revoluçã marxista, também os seus simpatizadores de classes mais altas e abastecidas. Não omite os criminosos da categoria dos benignos, porque êles resultam dum injusto sistema social. Completamente maus para Amado são os explotadores dos pobres —os fazendeiros, os feitores, os capitalistas, a igreja e finalmente a polícia e o exército, obedientes aos ricos.

Estas prevenções ideológicas perjudicam perceptìvelmente a maioria dos romances de Jorge Amado. Não dão lugar para caracterizações sutis, não permitem um estudo equânime de situações e pessoas. Êle tem que pregar a revolução a brados —insinuá-la não basta. Todavia, nasceu Amado com talento de romancista. Os seus personagens, ainda que sejam estereótipos, têm força, têm vida. Interresam-nos, porque são homens e mulheres de ação e energia. A sua linguagem é verdadeira, robusta, exatamente como fala o povo. A criticada frecüência de palavras obscenas provem dêste realismo, nâo indica nada de propósitos pornográficos.

O lirismo e a imaginação de Jorge Amado ficam a suas qualidades salientes. A sua prosa canta, simples e poderosa, como os velhos bardos, sobretudo nas suas descrições de elementos folclóricos —as macumbas, as superstições, as poéticas tradições do mar. Eu concordo absolutamente com o professor Ellison quando assevera que ao considerar a produção total de Jorge Amado, pensamos numa sucessão de episódios, dos quais alguns são pequenas obras-primas.

Graciliano Ramos, que morreu em 1953, é entre os quatro romancistas do Nordeste o escritor mais consciente e polido, possìvelmente porque dispunha duma cultura literária muito mais ampla que êles. Nos seus livros percebem-se particularmente influências de Dostoevski, Balzac e Eça de Queiroz. Nascido nos soalheiros do imenso sertão e passados lá os seus anos formativos, foi esta terra, que tão bem conhecia Ramos, que lhe proporcionou o ambiente, os temas e os personagens para seus escritos mais notáveis, ainda que flagelasse também em outros os homens e as instituições do litoral.

Preocupam-no as pressões da sociedade nordestino sôbre a alma e o caráter das pessoas que estão condenados a viver neste meio de miséria econômica e de desmoralização espiritual. Ramos não se presta a solu-

cionar êstes problemas. É misantropo demais, é pessimista. O homen, para êle, nunca pode gozar da felicidade. Nos seus romances a justiça é ilusoria. Sempre se extravia, sempre falha. Tôda a sua crítica dos males da sociedades e implícita; não se descobre nada de propaganda política direta. Segrêdo não é que Ramos foi partidário ardente do movimento revolucionário e há quem encontre difícil reconciliar a filosofia inumanitária des seus livros com as suas crenças radicais, mas aclara o professor Ellison que, além dos seus enraizadas dúvidas íntimas pelo diz respeito a melhoramentos, foi Graciliano Ramos artista literária demais para inserir sermões doutrinárias nas suas obras.

Graciliano Ramos é o mestre do romance psicológico. Revela e explora o agitadíssimo mundo mental dentro do qual sofrem os seus atormentados protagonistas. O brilhante emprêgo do monólogo interior em dois níveis de ação para entretecer as recordações, pensamentos e terrores do passado e do presente, dando a tudo a qualidade de sonho ou delírio, é a sua contribuição especial ao romance brasileiro. E o seu estilo sóbrio, esmerado e refinado, em perfeita harmonia com o assunto, os personagens e o lugar, alcança uma forma artística de beleza parnasiana.

Com Rachel de Queiroz, filha do sertão, alarga-se o horizonte do romance nordestino. Entra nêle o estudo penetrante da psicologia feminina e da posição da mulher naquela sociedade tão restringida, dominada pelos homens que guardam para si todos os privilégios, e na qual a mulher tem representado o papel tradicional de ente submisso e inferior. Nas obras de Rachel, a mulher, seja noiva casta numa procissão faminta de retirantes da seca, seja prostituta numa aldeia, seja espôsa dum caixeiro numa cidade, seja colegiala num convento, protesta e rebela contra as convenções que lhe tiram o direito de desempenhar livremente a sua personalidade e que a sujeitam à escravidão sexual.

A autora não suaviza as desgradáveis realidades da vida total do Nordeste, nem o sofrimento humano que é conseqüência fatal dêsse ambiente. Mas ela não acusa chiadamente; a sua protesta social se patentea nas histórias convincentes dos seus personagens. Sabe pintar as profundas emoções de amor, de afliãço, e de desesperança com sinceridade e compaixão. Nunca se serve das falsas cores de sentimentalidade. A mão de artista de Raquel de Queiroz é certa, é segura; para realizar o efeito desejado escolhe matizes, omite detalhes. Possuída ela dum senso dramático, os seus romances escapam à monotonia e a sua mestria dos muitos ritmos da fala popular veste a sua prosa flexível de variedade.

Entre as 34 obras dos quatro romancistas do Nordeste examinadas

e analisadas pelo professor Ellison, estas são as que considera de mais mérito literário e significação social: de José Lins do Rego, *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Pedra Bonita* (1939) e *Fogo Morto* (1944); de Jorge Amado, *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Terras do Sem Fim* (1943), e *São Jorge dos Ilhéus* (1944); de Graciliano Ramos, *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), e *Vidas Secas* (1938); de Rachel de Queiroz, *O quinze* (1930), *João Miguel* (1932) e *As Três Marias* (1939).

No seu capítulo final, o professor Ellison sintetiza as características principais desta ficção nordestina —a importância sociológica da luta entre o homem e o ambiente, a crítica aguda da sociedade, a nova atitude humanitária e a grande simpatia pelos párias e oprimidos. Todos nós que apreciamos a literatura brasileira contemporânea havemos de ficar agradecidos ao professor Ellison pelo seu estudo substancioso —bem pensado, bem escrito e excelentemente documentado.

LEO KIRSCHENBAUM
Universidade da Califórnia
Los Angeles

HECTOR RAÚL ALMANZA, *Brecha en la roca.* Colección Ahuizote. Obregón, S. A., México, 1955.

El tema es lo más interesante de la presente novela de Héctor Raúl Almanza. Trátase de las difíciles experiencias que han de sufrir los obreros petroleros en busca de su libertad económica, arrancando antes sus garantías que como seres humanos les corresponden, de manos de las empresas extranjeras. La culminación de tantos intentos por mejorar la situación, como todos sabemos, es la expropiación petrolera decretada por el gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas, el 18 de marzo de 1938. El asunto, a más de tener un interés nacional en sí mismo, profundiza en el problema desde sus orígenes, a raíz de la Revolución de 1910, cuando las compañías extranjeras aprovechan las anormalidades por las que atraviesa el país para hacerse de las tierras convenientes y emprender la explotación del petróleo para su único beneficio.

Como centro o núcleo de esta historia aparece la de la familia de Antonio Gómez, cuya muerte y la de sus hijos mayores a manos de criminales a sueldo de las compañías extranjeras por arrebatarles la tierra,

deja en completo abandono a doña Teresa, que fuera mujer de Gómez, y a su pequeño hijo Arturo, quienes, huyendo de sus recuerdos, se refugian en Ebano, San Luis Potosí, a rehacer su vida destrozada aprovechando el menguado patrimonio que logró salvarse del desastre. La totalidad de la obra se desarrolla en el Ebano, centro petrolero potosino muy adecuado para mostrar la vida de los obreros, su miseria, abandono, desorientación, atropellos a que son sometidos constantemente, y, por fin, el aprovechamiento de su sordo rencor contra las empresas, encauzado, después de vencer muchos obstáculos, en especial el de los obreros "vendidos", hacia la unión de esfuerzos para llegar al bien colectivo, no sólo de los trabajadores de este lugar sino el de toda la industria petrolera de la República, al lograr la formación de un sindicato único, el STPRM.

Aunque la novela busca la expresión de una clase social, en este caso la obrera, y conduce al lector por todos los caminos que puedan explicarle una situación o el por qué de detalles mediatos o inmediatos, y aun cuando el vasto material empuja a la continuación del relato antes que a su consideración, destaca una figura que por su situación y simbolismo debe entenderse como personaje principal: doña Teresa, la madre. Por su intervención directa o por su solo recuerdo o presencia, las escenas se dignifican y ennoblecen. Astuta, audaz, inflexible, comprensiva o tierna, está en el primer plano cuando se trata de hacer un sacrificio o de prestar una ayuda. El puesto de comidas que regentea le sirve de tribuna y le da oportunidad para ejercer su positiva influencia en la vida del pueblo, tan afligido siempre por la miseria y la injusticia. Esta mujer, recuerda por más de una circunstancia a Pelagia Nilovna Vlásof, herencia de la novela de Máximo Gorki, *La madre*. Ambas sirven con entusiasmo a una causa colectiva de caracteres semejantes, exponen sus vidas en misiones difíciles de propaganda buscando las conexiones de elementos claves; evitan actos de crueldad inútil; su edad y modestia las hace pasar inadvertidas para los contrarios, pero consiguen, en cambio, el aprecio cordial de los directores de los movimientos obreros. Su intervención en los asuntos amorosos de sus hijos se reduce a discreta comprensión y, sobre todo, el sentimiento material que las anima no limita sus beneficios a sus hijos, abarca a todo aquél que está caído, que es débil, que necesita ayuda.

Los otros personajes, con ser muchos o quizá por ello, están al servicio de una idea, de una tesis, y destacan más o menos en alguno de los tres grupos que el autor ha querido presentar: los norteamericanos dirigentes de las empresas petroleras, los obreros y —diríamos—, los traidores, espías o guardias blancas al servicio de los patrones.

Bien se ve que la novela lleva una finalidad y para conseguirla, el autor se vale de artificios un tanto convencionales. Para demostrar, por ejemplo, cuán nociva e injusta es la explotación de los obreros mexicanos por parte de las empresas extranjeras y cuán dura e inhumana es la vida del trabajador, colmará de equivocaciones y vicios a unos para exaltar las virtudes de los otros. Es decir, encontraremos a los buenos oponiéndose a los malos en contrastes continuos. En alguna parte, hacia el final del libro, se usa el paralelismo simbólico recogiendo dos de los temas principales: el nacimiento de un niño y el nacimiento de una industria mexicana. Procedimiento éste, poco útil, cuando la fuerza de los asuntos, en lugar de sumarse, se resta. Pero, no hay en *Brecha en la roca,* generalmente, alardes técnicos y es evidente que se ha atendido al mensaje antes que a la forma. Los capítulos se encadenan con la lógica natural de la cronología y se ciñen a la historia en las 380 páginas de verdadero contenido que forman el libro. Algunos fragmentos emotivos y humanos marcan una tregua en la acción y nos ofrecen el entusiasmo sano y fresco de un hombre que cree en la generosidad de la tierra y se acerca a ella con amorosa esperanza.

Brecha en la roca pertenece al grupo de las novelas interesantes que deben leerse para conocer uno de los problemas más intensos de nuestra economía nacional en todos sus pasos por conquistar una libertad difícil de alcanzar. Almanza es un hombre que tiene fe y muestra, lo mismo aquí que en sus otras obras: *Huelga blanca* y *Candelaria de los patos,* cómo, a pesar de una realidad poco risueña, se imponen, lenta pero seguramente, el sentido de responsabilidad, la aspiración hacia algo mejor y la conciencia de unidad.

MARÍA DEL CARMEN MILLÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

LUIS MARIO LOZZIA, *Domingo sin fútbol,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1956.

La trama simple de una barriada porteña que por circunstancias comunes, queda sin el partido de fútbol característico, dan origen a Luis Mario Lozzia para descubrirnos una emotiva y auténtica realidad nacional. Quizá la primera solución de esta novela se desprenda del ambiente, pues allí, en ese pequeño mundillo que sin darse cuenta se entrega a las alternativas

de un torneo deportivo, hemos de atrapar algunos personajes específicos e imborrables. Luego, una tarde de lluvia, cierra para las criaturas del libro su evasión. La cancha cerrada obliga a proyectar otros planes, y el cambio desconocido sirve para organizar la trama novelística. Buenos Aires aguarda entonces con frialdad el destino que fabrica un autor. Lozzia sabe predisponer de esta tarde, sin fallas documentales ni falsas pinturas, con una expresiva fidelidad narrativa. Anteriormente había publicado un libro de cuentos, *Estas noches que empiezan,* donde se revelaba como justificado escritor y cuentista, teniendo siempre a la ciudad sembrada en sus manos. Ahora, no puede decirse que la proyección no tuvo éxito. Al encontrar a los personajes vemos como todos ellos deben por prefijado azar unificarse con ese domingo sin fútbol. Así, el jugador y su padre, el cronista deportivo y su mujer, el dueño de la cantina con su familia, las hijas, la tía y su amante, sólo reflejan estados equilibrados del destino. Surgen entre ellos, una muchacha y su hermana, niña aún, hijas del cantinero, para quienes en aquel día total adquieren conciencia de un mundo cercano y palpable, dando dentro de una descripción descarnada la entrega física de la adolescente, y proyectando la realidad algo incierta de la relación humana, en la segunda.

Seguro como novelista, sabe apreciar la sencillez del medio ambiente y con una limpieza literaria sin recargos coloristas, ha cumplido en forma singular mostrándonos con gran autenticidad local, una empresa de creación plena y valedera.

HORACIO JORGE BECCO
Buenos Aires

MAHFUD MASSÍS, *Elegía bajo la tierra,* Ediciones Polémicas, Santiago, 1955.

La publicación más reciente del poeta chileno Mahfud Massís es su volumen *Elegía bajo la tierra,* poema en veintisiete partes, con prólogo del autor. El *leitmotiv* de esta poesía, como dice el mismo Massís, es la muerte, pero no la muerte en su calidad de acontecimiento, de hecho final, sino una muerte que es a veces indistinguible de la vida. Como a continuación indica el poeta, en su obra encontrará el lector muertos que parecen vivos y vivos que tienen a veces el rostro de los espectros".

En efecto, el poeta se sitúa en la confluencia de la vida y la muerte, lugar de interpenetración de dos mundos. Por esta área limitada se mue-

ve sin salir nunca de su círculo subterráneo de oscuridad fúnebre. En su trayectoria horizontal se encuentra con ángeles y antepasados que llegan a su nivel desde arriba o desde abajo, según el caso. El poeta ni asciende ni desciende a la manera dantesca en el mundo de ultratumba, y su poema, más que escatología, es una simbiosis de vida y muerte. Massís no canta a ésta ni la glorifica, porque no concibe una muerte que se distinga netamente de la vida. Tampoco hay en su poema una vida después de la muerte. Si actúan en él los muertos, esto no es sino una indicación más de la continuidad vida-muerte.

A través de los veintisiete fragmentos del poema se desarrollan varios temas que establecen claramente la posición del poeta. Primero, Massís se define a sí mismo como un paria, un primitivo que está fuera de lugar en la sociedad contemporánea: "Yo era el Hombre de Java de la familia". Sin embargo, le es imposible cambiar sin "enviar al mercado mi alma". A continuación se identifica con un perro, símbolo doble aquí del proscrito y de la muerte. En su calidad de perro errante cava en la tierra y exhuma "cabezas, fragmentos de antepasados, una lengua cadavérica, morada por el tiempo, que alcanza sólo a susurrar ¡maldito!"

Así introduce en su poesía el tema de los antepasados árabes que le fascinan y que significan en su poesía la maldición, la condena *ab utero*. Condena doble para Massís, poeta e hijo de inmigrantes y por esto doblemente desarraigado. Más fuertes que él son los antepasados, "maliciosos y dulces, ágiles y contumaces, celebrando los ritos de la muerte en veloces danzas a caballo". Le muerden la cabeza, "mi cabeza de pobre americano, porque en mi hundida frente de pastor sólo anidó la muerte y el cuervo desplumado de la belleza". En estas líneas encontramos sintetizada la posición de Massís, atacado por la fuerza ancestral, a la vez americano y pastor (árabe). También se debe notar este pájaro que no es ya el cisne modernista ni el buho de la sabiduría, sino el cuervo, símbolo de la muerte. Hasta en el cuervo se ve la confluencia de vida y muerte: el pájaro ha perdido sus plumas de color fúnebre y muestra la carne desnuda. Entonces el poeta les pide a los antepasados que le den su poder y su "estructura vegetal contra el destino, a mí, soñador extenuado, defensor de derechos inútiles, vendedor de sudarios y bolsas de colores".

La muerte, que Massís simboliza por medio del perro ya mencionado, también aparece en forma de toro; pero el toro, como el cuervo, ha perdido su tradicional color negro. Aparte de esto, la muerte vuelve siempre a manifestarse en el vocabulario del poeta, como se ha visto en las líneas ya citadas.

En esta atmósfera de muerte y de condena ancestral el poeta se ve pequeño y perdido, consciente además de la contingencia de toda su acción vital. Si bien dice a veces: "Soy un toro con el pecho de jade", o llega a ser un ángel para los sapos, la identificación en general es entre el *yo* y un *perro,* o se compara con "un pequeño dios celeste y pálido" de ojos de perro, o con un pequeño salvaje, un enano, un moscardón. Hasta en el amor la muerte causa en Massís un sentimiento de inferioridad, de contingencia:

> **Gladiadora en el lecho nupcial,**
> **las hienas vienen a comer de tu carne amorosa en la noche...**
>
> **Sobre tu vientre caen aves de pico rojo,**
> **y la boca que balbuceó la frase perdida y querida**
> **tiembla bajo el diente fino de los roedores.**
>
> **Ah, cómo amarte con mi transitoriedad,**
> **con mi pobre médula de gusano,**
> **si la eternidad está raída, y el porvenir ondula**
> **como una culebra en la resina funeral.**

El amor aquí no es un esfuerzo para escaparse de la muerte. Representa en la poesía de Massís quizás lo más vital; pero hasta en este aspecto más vivo de la vida, está presente la muerte, el deslizarse continuo de un estado hacia el otro, el confluir, en efecto, de los dos mundos de vida y muerte, el cual Massís acepta francamente, aun cuando limite sus posibilidades de actuar en la vida.

La muerte que de esta manera, junto con el poder de los antepasados, domina la poesía de Massís, no es en su obra un problema. Es más bien un hecho que surge en la conciencia del poeta de varios incidentes que entre sí no tienen conexión necesaria: la contemplación de la propia muerte, la muerte de un ser querido, un paseo por la ciudad, el amor. El hecho de que el poeta esté consciente de la presencia de la muerte en cada incidente le permite evocar el simbolismo de los acontecimientos y reinterpretarlos, recrearlos para formar un todo poético. Sólo dos veces parece rebelarse Massís activamente. En una ocasión exclama:

> **Maestro en lenguas feroces, no siempre me contengo,**
> **acuso a mis antecesores, juzgo, olvido, asesino,**
> **invito a la extenuación, sólo tengo el veneno de mis palabras**
> **¡Oh, lama mía! ¡Cuánta justificación para vivir!**

Pero en seguida aparece la inevitable muerte y arrastra el alma del poeta.

Otra vez en una reminiscencia del sueño de Jacob, el poeta dormido derriba a un ángel y su alma herida asciende cantando.

El lenguaje de *Elegía bajo la tierra* está cuidadosamente trabajado. No hay palabra que no lleve su carga emocional, no hay frase que no esté llena de sugerencias simbólicas y metafóricas. Nótese por ejemplo la fuerza emotiva de las líneas siguientes:

> y una pavana de costumbres estoicas caía del naranjo
> Puedes tocar mi rostro, su lejana mariposa de hueso
> muertos planetas de hueso de mi contextura [dientes].
>
> Nuestros cuernos chocan contra el ónix sombrío,
> y nos amamos.
>
> Estoy muerto, pero me crece la barba.

Encontramos también lo que en otros poetas llamaríamos juegos de palabras, aunque en Massís nada tiene aspecto de juego:

> Si entrara al cementerio en la noche,
> entre el oxidado aroma del oxiacanto
>
> Como una flor sobre la negra caja
> estás en mi corazón,
> y te ciernes, entre ciervos de oro, desciendes al olivar obscuro

Leyendo a Massís, se nota sobre todo que la suya es una poesía que no admite los límites de lo tradicional y lo trillado, pero que tampoco siente la necesidad de abrirse camino por medio del exceso. Las imágenes de Massís pueden ser osadísimas; pero al mismo tiempo se caracterizan por su gran sobriedad. Es la sobriedad de un poeta que sabe encontrar la expresión justa para el concepto que expresa y rechazar siempre lo innecesario. Massís es un poeta fuerte, duro, pero un poeta que opera ya en completa libertad. No tiene que derrumbar ídolos. Sólo crea poesía. Esta poesía, tan avanzada en cuanto a la forma, es a la vez clásica en su utilización de experiencias personalísimas para el desarrollo de un tema universal. Es una poesía que es imposible leer sin compartir la emoción del poeta y sin sentir en su fuerza, su enfoque original de lo eterno, la obra de una personalidad poderosa y segura de sí.

La misma lucidez que caracteriza la poesía de Mahfud Massís se ve también en el prólogo que acompaña al poema. Bajo el título sugestivo y polémico de "Palabras en el muro", contiene una cantidad de auto-

análisis de gran perspicacia, evidenciando la clara conciencia que tiene el poeta de sus procedimientos. Sin embargo, se encuentran también palabras como éstas:

> **Ciertamente, si el poeta reparara en esas tristes merluzas [los críticos], estaría perdido.**
>
> **Por tal razón, pongo un muro de asbestos entre ellas y mi poesía, grandes piedras refractarias entre su cerebro pardo y mi conducta como individuo...**
>
> **En las páginas que siguen, elaboro una experiencia poética en que el régimen de las visiones satisface mi necesidad de expresión, y ello me basta... En consecuencia, no arguyo ni explico nada: sólo trato de levantar mi grito en medio de la noche.**

En estas líneas hallamos tres ideas en demasía comunes —y muy discutibles— en nuestros tiempos: que el artista crea sólo para expresarse, que por lo tanto su creación es puramente personal, y que como consecuencia nadie tiene el derecho de criticar la obra de arte. La noción de la creación artística por el solo motivo de la expresión, amenaza ahora asumir todas las características de un mito, como lo hizo en el siglo pasado "la inspiración". Claro es que la crítica puede ser estúpida y que nadie puede vedarle al artista el derecho de expresarse de la manera que más le guste. Pero abandonando la mitología poética que sobre la creación artística se ha construido, y volviendo a los hechos, tendremos que reconocer que con contadas excepciones los artistas *no* crean solamente para expresarse, sino también para comunicarse con un público, por restringido que sea. Parece demasiado obvio, y sin embargo se olvida a menudo, que al artista que publica su obra no se expresa ya *in vacuo,* sino que trata de expresarse *a alguien,* es decir, de comunicarse. En el momento de creación, la obra podrá ser una expresión pura y nadie tendrá derecho de criticarla, como también nadie la conocerá. Pero en el momento de comunicarse, de publicar deliberadamente su obra, el artista entrega a su público el derecho de leer o verla y también el derecho de criticarla en sentido favorable o adverso. No pasa, por lo tanto, de ser pueril la actitud de exhibirse y luego de negarles a los espectadores la capacidad intelectual de formar un juicio, por tonto que sea, sobre la exhibición. Es por esto que tales sentimientos nos extrañan en un autor tan poco pueril como lo es Mahfud Massís, sobre todo cuando tiene la ocurrencia rara de publicar al final de su libro toda una antología de juicios críticos (favorables) sobre sus obras anteriores. Sin embargo y a pesar de la poca estimación en que tiene

Massís a los críticos, el lector tendrá que agradecerle la publicación de un volumen de poesía fuerte, libre, y de una trascendencia sugestiva.

JOHN H. R. POLT
University of California, Berkeley

MANUEL DE CASTRO, *El padre Samuel*, Ediciones Pauta, 2ª ed., Montevideo, 1951, 194 págs.

Entre los pocos autores en el campo de la literatura novelesca del Uruguay que han alcanzado notoria fama en este país apenas descuellan otros nombres que los de Carlos Reyles y Javier de Viana. Puede extrañar al lector, por eso, saber que hay otros escritores y otras novelas que merecen atención. Una de ellas, que consideraremos brevemente aquí, ha ganado fama considerable, a lo menos dentro de su propio país; publicada en 1937, al año siguiente fue premiada por el Ministerio de Educación y la nueva edición aparecida en el año 1951 da aún más prueba de la popularidad que sigue disfrutando. Conviene decir que en la historia de la novela uruguaya, *El padre Samuel* gozará de una preeminencia segura.

El padre Samuel es la segunda novela que ha salido de la pluma de Manuel de Castro, autor contemporáneo nacido en 1896. Como ha pasado en la carrera de otros muchos escritores de Sud América, las primeras obras de Manuel de Castro fueron escritas en forma poética. La primera novela, *Historia de un pequeño funcionario*, vio la luz en 1930 y poco después al autor le fue otorgado el Premio Centenario. A pesar de su escasa producción, ésta le revela como autor de fina sensibilidad y poseedor de un claro y penetrante entendimiento del corazón humano.

La historia política en ambos márgenes del Río de la Plata ha sido tal que en tiempos pasados el Uruguay ha dado asilo a los desterrados de la Argentina y también ha enviado a sus propios súbditos en exilio forzoso a la margen meridional del río fronterizo. Pero el término *región rioplatense* ignora las fronteras nacionales, y hace difícil, por lo tanto, la exacta localización de un autor en una sola de las dos repúblicas ribereñas. Tenido por uruguayo, ciudadano del país en donde reside y trabaja, Manuel de Castro nació, sin embargo, en Rosario, Argentina.[1] Luisa Luisi

[1] Barbagelata, Hugo David, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, 1947, p. 149.

le designa compatriota suyo en su excelente artículo, *The literature of Uruguay in the year of its Constitutional Centenary*[2] y Alberto Zum Felde le concede una posición prominente en sus libros sobre la literatura del Uruguay.[3] Cuando *El padre Samuel* salió de las prensas, el autor anunció la publicación de otras tres obras, *El garrote mágico* (Cuentos), *Gabriel, buscavidas* (Novela picaresca) y *Cantos del Retorno* (Poesía), de las cuales sólo el tomo de poesía ha llegado a mi conocimiento.

El título completo de la obra de Castro es *el Padre Samuel (su vida sacra y profana evocada por un llamado su sobrino) Novela picaresca americana,* y más adelante en la nota, —*Esta obra fue escrita bajo la advocación del Presbítero don Manuel de Castro y Cobas, oriundo de Noya y ordenado en Santiago de Compostela el 30 de marzo de 1885. (Título Servitii Ecclesiaet indulto apostólico) y fallecido en Montevideo el 2 de junio de 1908. Gustó el vino de la tierra y comió el pan de los ángeles.* Llaman nuestra atención la coincidencia de la patria chica y de la iglesia del ordenamiento así como de la localidad y la fecha del fallecimiento de ambos el personaje real y el ficticio, aunque no pueda saberse a ciencia cierta hasta qué punto haya podido servir el Presbítero de modelo para el Padre Samuel. En cuanto a la calidad picaresca, designada en el subtítulo, cabe algo de duda. El sentimiento con que queda el lector de *El padre Samuel* es más bien el de haber conocido en el protagonista a una buena persona, intensamente humana y dibujada con sensible línea por un autor hábil e inteligente. Alberto Zum Felde caracteriza la novela como sigue: "Su novela *(El padre Samuel)* puede colocarse, en cierto modo y hasta cierto punto, dentro del género de la novela picaresca española, por primera vez abordado en nuestros países americanos, y con buen éxito; y no porque campee en su novela ningún *pícaro,* sino por el sentido de ironía sabrosa con que la vida parece encarada".[4] Se podría añadir que la ironía misma cae siempre dentro de los límites del buen gusto, no faltando por eso situaciones risibles que frisan en lo pícaro. El primer intento del autor, sin embargo, parece haber sido crear un personaje de carne y hueso, una persona fuerte y débil a la vez, noble pero impresionable. Y así lo hizo.

[2] Luisi, Luisa, *The literature of Uruguay in the year of its Constitutional Centenary, Bulletin of the Pan American Union,* vol. 64, pp. 655-695.

[3] Zum Felde, Alberto, *La literatura del Uruguay,* Buenos Aires, 1939, p. 66. ——, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura,* Montevideo, 1941, p. 558.

[4] Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura,* Montevideo, 1941, p. 558.

La delineación de *El padre Samuel* es bastante sencilla. La acción empieza en Rosario, Argentina. Gabriel, el narrador de la historia, tiene nueve años cuando contempla a su madre muerta. Su padre, después de asegurar al hijito que su madre se ha ido al cielo y allí le espera, se dispone para emprender un viaje largo dejando a Gabriel en casa de un matrimonio, amigos oriundos de Galicia. Sollozando el niño se despide de su padre que promete volver por él. Pasados unos meses, le dicen a Gabriel que ahora es huérfano de padre y el niño solitario se siente traspasado de tristeza y de confusión. Con el tiempo un rayo de luz penetra su noche. Desde Chile, un tío suyo, sacerdote, sabiendo el estado lastimoso del huérfano manda una carta en que ofrece cuidar y educar a Gabriel con tal que se reúna con él. Los preparativos se hacen y Gabriel, acompañado de Villalonga, el muletero principal, que es también amigo del tío Samuel en Chile, se pone en marcha. En el camino, Villalonga se muestra locuaz. Pinta al padre Samuel como varón guapo y alegre que en su juventud tenía entusiasmadas a cuantas muchachas le conocieron. Antes de llegar a Concepción, Gabriel ya se ha formado una idea algo concreta de cómo será su tío, pero no está preparado para el encuentro que sigue. En el andén ve acercarse a un hombre distinguido en quien reconoce a su padre por la forma de hablar. Desde ese momento se establece entre ellos una relación como entre padre e hijo que se conservará a lo largo de la novela; para el público, Gabriel es sobrino; para esos raros momentos preciosos cuando los dos se hallan en conversación íntima, es el hijo amado.

La juventud pasada del padre Samuel se desenvuelve o por confidencias hechas en conversación con Gabriel o por conversaciones entre Samuel y viejos amigos, escuchadas de paso por el niño. De joven, no estaba Samuel de talante para ser sacerdote, muy al contrario, pero cediendo al anhelo de una madre ciega, el hijo únimo acabó por servir de cura en Coruña, en la querida "tierruca" en donde nació. Trasladado a América sirvió en una parroquia en Montevideo. De visita en Galicia, Samuel sintió un amor humano tan profundo que juzgó justificado "colgar la sotana", casarse con Soledad y volver con ella a América. Pasaron diez años idílicos. Soledad, moribunda, pidió a Samuel la promesa de volver a la iglesia y después de pasar él un año piadoso y penitente, le recibieron otra vez en el oficio sacerdotal.

El amor por el padre y la admiración hacia el sacerdote tienen su influencia sobre el niño. "—No tienes pasta para ello", replica Samuel a la petición de Gabriel de seguir estudios teológicos, pero un cambio

de localidad geográfica trae otros cambios. En Victoria, en el sur de Chile, el hijo, ayudando al padre en la misa comete errores ridículos, y presencia la muerte trágica de su querida amiguita, Blanca.

El padre Samuel sueña con volver a Galicia. En la "tierruca" de su madre debe educarse el hijo, y Samuel emprende el viaje a Montevideo por barco adonde llega en plena gloria de la primavera. La casa de amigos gallegos es suya y allí se congregan los compatriotas, entretenidos en forma brillante por Samuel que cuenta anécdotas, canta y se ríe con todos. Solo, con el amo de la casa y su esposa, Samuel les abre el corazón calmando sus sospechas y revelándoles la verdadera identidad de Gabriel. Un mal de corazón le aflige y la condición es agravada por noticias de España. La madre de Soledad escribe para advertirle que fuera mejor no volver. "Arrepentido al fin de esas sus andanzas por tierras de América" el buen padre Samuel fallece. Otra vez el niño se halla solo.

Resulta obvio que *El padre Samuel* no puede considerarse como novela picaresca de la misma manera que consideramos el *Lazarillo* o el *Buscón*. Hay en la obra de Castro una ternura y tono lírico que nos hace pensar en el fondo poético del autor. Del cariño por parte de Samuel hacia su hijo hay muchos ejemplos. Vueltos al Uruguay desde Chile, el padre disimula su enfermedad y sus dudas de llegar vivo a Galicia, animando a Gabriel, —"Non te afligas, rapaciño. Llegaremos a Galicia con el florecer de los almendros. Ten por cierto que las mismas estrellas que guiaban a Carlomagno nos conducirán hasta la tierra de su santa madre". Falta un pícaro en el libro pero verdad es que hay incidentes narrados por un niño inocente e ingenuo que colman lo cómico. La primera prueba de Gabriel como monacillo trae confusión completa y dice: —"Pretendí ¡oh infeliz! levantar el extremo de la casulla antes del debido tiempo, pero la voz del padre Samuel me hizo volver en mí, en tanto mi rostro se puso al rojo vivo. —Mejor sería que levantaras la cola a los perros— díjome por lo bajo y echándome una mirada fulminante".

El conflicto en las novelas picarescas españolas se origina entre el pícaro y una sociedad que le desdeña por su ociosidad y que a la vez él mira desdeñoso. Conflicto hay en la vida del padre Samuel pero surge del intento de suprimir un espíritu entusiasta y alegre entre los límites algo estrechos del régimen pastoral. Bien sabía el padre lo que decía cuando contestó la petición de Gabriel con "No tienes pasta para ello". El conflicto se declaró en rebelión abierta durante los años de su matrimonio y cuando, después, volvió a ponerse la sotana ya tenía como consuelo el fruto de esos años. Aun en Victoria, el puro gozo de vivir le hizo pasar de los límites de la circunspección. En unos juegos inocentes,

el padre Samuel sorprende a Gabriel besando a Blanca, su compañera, en los labios. Esa noche Samuel invita a Gabriel a confesarse y siguen unas preguntas. "—¿Quién te enseñó a besar así? —Las palomas, tío. —¿Las palomas? ¿Sabes que tiene crispa tu confesión? ¿De modo que las palomas te enseñaron a besar? —Sí, tío, —afirmé azoradísimo. —Sin embargo, tengo para mí que las palomas no se cogen de la cintura para besarse. Tu sabes algo más. Acaso allá en Córdoba, en casa de Palacios... —No, no, tío; es la primera vez que beso a una niña. —¿Nunca viste besar a una pareja de enamorados? Enmudecí de nuevo. Todo se confundía en mi mente, parecióme que aquella confesión no terminaba nunca. Ante el apremio de la pregunta, me armé de valor y dije con toda la verdad: —Sí, tío, he visto. Una mañana observé que besabas a Isabel; quise hacer lo mismo y Dios me castigó. Perdóname... —exclamé en tono de contrición. El padre Samuel dio un salto sobre la silla y frunció el ceño: ...Al fin me dijo: —Si así, como tú dices, hijo mío, no me queda más remedio que absolverte y sin latines... Levántate y sigue jugando con Blanca. Eso sí: ten cuidado y no des en imitar demasiado a las palomas". Zum Felde le llama "el buen cura español, de recia contextura y noble fondo, pero no muy severo en sus disciplinas...".[5]

Por medio de Samuel y sus amigos esparcidos por el Uruguay, Chile y la Argentina, sabemos lo que es la nostalgia por Galicia, la "tierruca" amada. Nunca cesa de llamar a sus hijos. En América el gallego busca amigos entre otros gallegos y sus entretenimientos son las canciones y reminiscencias de su tierra.

Manuel de Castro, narrador y creador de personajes, nos permite comprender lo que es el alma de un hombre. A pesar de unos detalles técnicos, por ejemplo el uso por el narrador de la primera persona del singular, claramente *El padre Samuel* rebasa los límites del género picaresco y queda como documento humano que merece larga vida y el interés del lector inteligente.

MARGARET M. RAMOS
Dickinson College, Pa.

RALPH E. WARNER, *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano,* Imprenta Universitaria, México, 1955, 218 pp.

Ralph E. Warner, ampliamente conocido por su colaboración en la *Bibliografía de la Poesía Mexicana* (Harvard University Press, Cambridge,

[5] *Ibid.*, p. 558.

1934) y por su valioso estudio *Historia de la Novela Mexicana en el Siglo XIX* (Robredo, México, 1953), es, sin duda, uno de los estudiosos más capacitados para la tarea que da sus frutos en este libro, instrumento indispensable no sólo para el conocimiento de uno de los más polifacéticos autores del siglo pasado en México, sino también para la total comprensión de un período orientador y decisivo en el desarrollo de las letras patrias.

Como especialista en Altamirano, Warner cuenta en su haber una tesis doctoral *(The Life and Works of Ignacio Manuel Altamirano,* University of California, 1936) que, tal vez por permanecer inédita, no aparece en el presente libro entre los estudios sobre la vida y las obras de Altamirano, cuyas fichas integran la segunda parte de esta *Bibliografía;* el prólogo y recopilación de *Paisajes y Leyendas (Tradiciones y Costumbres de México, Segunda Serie)* (Robredo, México, 1949) aparte de otras contribuciones al estudio de este autor, éstos sí incluídos en la sección correspondiente.

Esta obra viene a completar la magnífica labor de Rafael Heliodoro Valle en el *Homenaje a Ignacio M. Altamirano* (Imprenta Universitaria, México, 1935) y en la *Bibliografía de Manuel Ignacio Altamirano* (D. A. P. P., México, 1939) y la del propio compilador Warner, "Bibliografía de las obras de Ignacio Manuel Altamirano", en *Revista Iberoamericana,* vol. III, núm. 6 (mayo 1941), pp. 465-512.

En la "Introducción" Warner apunta el método que sigue en la ordenación de su acerbo bibliográfico, repartiéndolo en las siguientes secciones tradicionales: I. Colecciones de géneros varios. II. Poesía. III. Novela y novela corta. IV. Paisajes y Leyendas. V. Crítica literaria. Bibliografía, Biografía, Crónicas y revistas. VI. Prólogos, cartas-prólogos, introducciones, etc. VII. Discursos. VIII. Cartas. IX. Artículos varios. X. Traducciones y adaptaciones, secciones que constituyen la primera parte de la obra, estando la segunda, como ya se dijo, dedicada a los escritos sobre Altamirano. Se incluye también un útil índice de personas.

Con visión discernidora Warner ha omitido numerosas entradas que figuraban en las bibliografías previas, explicando en la misma "introducción" la razón de su procedimiento. Son de especial interés algunas de las notas explicativas que el compilador añade a ciertas fichas. A pesar de algunas erratas, son de alabarse la atractiva presentación tipográfica y la esmerada edición de esta obra.

MANUEL DE EZCURDIA
University of California, Berkeley

ROBERT G. MEAD, JR., *Breve historia del ensayo hispanoamericano,* México, Ediciones de Andrea, 1956, 143 pp.

La *Breve historia del ensayo hispanoamericano,* de Robert G. Mead, Jr., la tercera de la serie de resúmenes histórico-críticos que viene publicando la Librería Studium de la capital mexicana, nos merece una acogida muy calurosa a todos los que profesamos un amor entrañable a las letras hispanoamericanas, seamos estudiosos o curiosos, profesores o estudiantes. A los estudiosos porque este pequeño libro, tan denso como lo es breve, es en realidad una especie de diario de navegación que documenta el rumbo seguido por el pensamiento en Hispanoamérica, desde el descubrimiento hasta nuestros días, siendo así tanto por su tema como por su contenido una manifestación más de que la América de habla española ha llegado a la madurez intelectual; a los curiosos porque les ofrece la ocasión de hacer una excursión doblemente provechosa, puesto que es amena, por entre los mojones ensayísticos colocados por algunos de los pensadores más recios que haya producido Hispanoamérica; a los profesores porque puede que les señale nuevos derroteros hacia una mejor comprensión, mediante las bibliografías críticas generales e individuales, de nuestros ensayistas más destacados; y a los estudiantes porque les suministra la indispensable orientación histórico-crítica, sugiriéndoles a la vez selectas lecturas representativas y conduciéndoles a las principales fuentes bibliográficas de la crítica que se ha publicado respecto a cada ensayista comentado. Todo esto lo ha logrado admirablemente el autor y, en realidad, es algo más de lo que, con modestia, dice haberse propuesto, pues había pretendido ocuparse particularmente de las necesidades de los profesores y de los estudiantes a fin de ofrecerles un libro lo más útil posible que les sirviera de guía y que les ayudara a ponerse en condiciones de ahondar en un género poco estudiado y cuyo significado estético y cultural, por consiguiente, todavía sigue desconocido en gran parte.

La organización del libro es la siguiente: en los ocho capítulos de que consta se trata del ensayo como género literario (I), de la prosa de la Colonia y de la Emancipación (II), de los grandes precursores (III), de los primeros ensayistas (IV), de la generación de 1880 (V), del ensayo durante el modernismo (VI), durante el posmodernismo (VII) y del ensayo de hoy (VIII), llegando en este último a los ensayistas nacidos por el año de 1900. Además, se presentan una bibliografía general y el igualmente indispensable índice onomástico. Los escritores a quienes

el autor considera como los más importantes van señalados con dos asteriscos, las lecturas sugeridas de igual importancia, con uno. Las lecturas así indicadas el autor proyecta reunirlas en antología como complemento de la *Historia del ensayo*.

Sumamente interesantes son las páginas que el autor dedica al ensayo como género literario. Allí pasa revista a la historia antigua y moderna del desarrollo de la clase de escritos que hoy día denominamos ensayos. Traza su desenvolvimiento desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, para lo cual señala a los autores que más se han destacado a lo largo de los siglos en los países diferentes. Respecto a España, después de indicar la importancia de Feijóo como precursor caracterizado del género, hace hincapié en la poca atención prestada a esta clase de prosa hasta fines del siglo pasado, época en que aparecieron figuras tan nobles como Giner de los Ríos y Joaquín Costa; éstos habían de influir de un modo profundo sobre los conocidísimos ensayistas de la generación del 98, de la misma manera que estos últimos a su vez habían de inspirar y servir de modelo a los ensayistas españoles que les siguieron. Es curioso notar, como lo ha observado muy atinadamente el profesor Mead, que la palabra "ensayo", en el sentido de describir un género literario, no logró plena aceptación en España hasta después de 1900.

Además del aspecto histórico del tema, se plantea en este capítulo el problema dificilísimo de los géneros literarios y de si hay un género ensayístico susceptible de definirse. Partiendo de la base de que la literatura, proteica por un lado y una manifestación de intuición pura por otro, es incontenible dentro de marcos fijos y arbitrarios, se afirma que a los géneros literarios les falta un sentido de realidad y de valor inherente. El autor cree que las clasificaciones tienen, por lo menos, alguna utilidad, porque en seguida empieza a analizar lo que se considera como ensayo y se propone ofrecer una definición. Principiando con la más corriente y amplia, le poda unas ramas y presenta otra más literaria, aunque todavía bastante difundida, para llegar a la intrínsecamente literaria que ha formulado Enrique Anderson Imbert, a quien cita al respecto para dar remate a su discusión del ensayo como género literario. No todos los 55 escritores estudiados concuerdan con la descripción aludida, la cual hace hincapié en los aspectos literarios y de alto valor estético del ensayo. No debe extrañar a nadie que la mitad de ellos, quizás, no alcance el alto nivel artístico que exige. Mead lo sabe y lo deja explícito. Hace historia y esta tarea supone, sobre todo, la organización y ordenación de los datos interesantes al desarrollo del género, lo mismo

que del fondo sobre el cual actúan los maestros del ensayo de las últimas décadas. Así, ha incluído a no pocos escritores que, importantes para el desenvolvimiento del género ensayístico en América, han permanecido en las regiones limítrofes del ensayo propiamente dicho. La actitud es sanísima y el resultado es feliz, produciendo un cuadro rico en detalles y matices de las valiosas aportaciones a la madurez del género que han hecho en su pro infatigables trabajadores de la pluma.

Para cuando el autor piense en una segunda edición —que ojalá sea pronto, pues seguramente la primera se agotará en breve— aprovechamos para señalarle dos defectillos que nos han llamado la atención: el célebre predicador padre Vieira no era brasileño, sino portugués, si bien es verdad que pasó gran parte de su vida en el Brasil colonial (pág. 22), y las *Obras* de Sarmiento no suman 57 volúmenes, sino 52 (pág. 33). También, y con el mismo propósito, queremos participarle algunas observaciones que se nos impusieron mientras leíamos su libro. Como es de esperar en cuanto a manuales histórico-críticos, no todos los lectores estarán contentos con los autores elegidos para integrar el libro; es inevitable. Unos se preguntarán por qué se ha dedicado todo un capítulo a los prosistas del período colonial, puesto que en España apenas había asomo del ensayo en la forma en que lo comprendemos hoy, y mucho menos en Hispanoamérica. A otros les extrañará que se haya incluído a cierto escritor o que se haya dejado de mencionar a otro. A nosotros, por ejemplo, nos parece imprescindible la inclusión de Francisco Bilbao en la nómina de los precursores hispanoamericanos del ensayo, no sólo por sus escritos de carácter ensayístico, sino también por su vinculación con el desarrollo de las ideas filosóficas en América y por haberse ocupado de temas que con los años les habrían de interesar hondamente a algunos de nuestros pensadores modernos más caracterizados.

Tampoco les agradará a todos, quizás, cada detalle de los análisis histórico-críticos que se han hecho de las corrientes literarias y de los escritores tratados. Sin entrar en pormenores, señalaremos los sitios en donde, a nuestro juicio, el autor podría haber robustecido sus interpretaciones. En las introducciones a los capítulos III ("Los grandes precursores") y IV ("Los primeros ensayistas") no quedarían mal cuatro palabras relativas a la importancia de las diversas filosofías (principalmente las humanitarias y las positivistas) que estaban en pugna a principios del siglo XIX, las cuales han dejado sus huellas indeleblemente impresas en la vida de occidente desde aquellos tiempos. En las páginas que dedica al modernismo (Cap. VI) habría resultado más equilibrado el análisis

si se hubiera prestado más atención a la gran deuda del modernismo al romanticismo, siendo aquél en el fondo más bien una liberación y una superación del estado de ánimo romántico.

También, si bien nos damos cuenta de las limitaciones de espacio que se le impusieron al autor, no deja de extrañarnos un poco que no se haya vinculado de alguna manera el desarrollo del pensamiento de fines del siglo XIX y principios del actual y, por consiguiente, el del ensayo, su instrumento de expresión por excelencia, con los prosistas de la generación española de 1898. Poniendo a un lado las influencias, es innegable, a nuestro parecer, que nuestros autores y los españoles de aquella época arrostraban no pocos temas parecidos y que los móviles y la actitud frente a la vida de ambos grupos eran demasiado semejantes para que se les pasara por encima sin mentarlos. Además, consta que a partir del modernismo, y desde ambos lados del Atlántico, se empezó a reparar y a estrechar los lazos, en especial los culturales, no sólo entre los países hispanoamericanos, sino también con España, lazos que habían permanecido o rotos del todo o muy mellados desde la época de las guerras de la independencia.

A la casa editora, también, cuatro palabras. De gran provecho hubiera sido la utilización de alguna clase de tipo especial para así distinguir y poner aparte las páginas en las que se encuentra el comentario principal respecto a cada escritor; de esta manera el lector curioso no se vería en la necesidad de hojear tantas páginas para hallar lo medular. También, el índice de materias habría sido más útil si tuviera una lista completa de los autores comentados, ordenados por capítulos, para que así el lector se formase de un vistazo una idea global de la trayectoria que lleva el libro.

No obstante los reparos que acabamos de indicar (ninguno de los cuales disminuye el alto valor intrínsico de la *Breve historia del ensayo hispanoamericano)*, la selección de los autores tratados, así como las descripciones histórico-críticas de los mismos y de las corrientes literarias, son excelentes y llenan por completo los requisitos de un manual de esta índole. El profesor Mead ha obrado con buen tino y con rigurosa honradez e imparcialidad frente a problemas de análisis y de síntesis no siempre fáciles de resolver. El resultado es un libro sumamente útil y provechoso.

CLAUDE L. HULET
Washington University,
St. Louis, Missouri.

RODRIGO M. F. DE ANDRADE, *As artes plásticas no Brasil*. Emp. Gráf. Ouvidor, Rio de Janeiro, 1952. 296 pp.

Está à venda o primeiro dos três volumes que constituirão um estudo sôbre a evolução das artes plásticas no Brasil. Sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, vinte-e-cinco especialistas trabalham na elaboração desta obra gigantesca. O primeiro volume estuda a evolução das artes plásticas no Brasil desde as primeiras manifestações arqueológicas (por Frederico Barata) e da arte indígena (por Gastão Cruls). Seguem capítulos sôbre as artes populares (por Cecília Meireles), os antecedentes portuguêses e exóticos (por Reynaldo dos Santos), mobiliário (por J. Wasth Rodrigues), ourivesaria (por José e Gizella Valladares), e o último capítulo, louça e porcelana (por Francisco Marques dos Santos). Cada capítulo termina com uma bibliografia das obras mais importantes que tratam de cada assunto.

Este primeiro volume é de grande formato, enriquecido por numerosas e excelentes ilustrações. Os volumes que devem aparecer incluirão capítulos sôbre a pintura, a escultura e a arquitetura no Brasil desde o período colonial até hoje. E, realmente, uma obra monumental —um grande serviço prestado à cultura brasileira.

ALBERT R. LOPES
Universidade de Novo México

STANLEY T. WILLIAMS, *The Spanish Background of American Literature*. Yale University Press, New Haven, 1955, 2 vols., xxvii + 433 y viii + 441 pp. $10.00.

Según observa la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Barcelona, 1925), los Estados Unidos de Norteamérica han tomado la delantera en el campo del hispanismo literario: "En el desarrollo de este artículo ["Hispanismo", t. XXVII, p. 1767] se sigue el orden marcado por la importancia que la tendencia misma tiene en los varios países. Se da, pues, la preferencia a los Estados Unidos, siguiendo luego Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, etc." Y son algunos estudiosos norteamericanos los que han logrado acabar con la leyenda de la crueldad española en el nuevo mundo: "Una pujante, fecunda y reivindicadora hispanofilia hase desarrollado en la gran República norteamericana. Trátase no sólo de la exaltación de nuestras glorias literarias, sino de la reivindicación de nuestra historia, especialmente en lo que concierne al descubrimiento, conquista, colonización

y civilización de América. No solamente se estudia y admira nuestro idioma y literatura, se traducen sus principales producciones y se realizan trabajos de investigación de las letras españolas, sino que también sacan a luz de los archivos los documentos que hablan la verdad acerca de la actuación de España en América y se destruye la famosa *leyenda negra* que nuestros enemigos y envidiosos habían forjado."

Sin embargo, salvo la obra de Miguel Romera-Navarro, un esfuerzo inicial titulado *El Hispanismo en Norteamérica* (1917), algunas alusiones de Van Wyck Brooks en sus famosas historias de la literatura norteamericana, unas tesis doctorales inéditas y varios artículos, los críticos estadounidenses, atraídos por el prestigio de otras culturas europeas, no han visto bien el constante interés que en nuestro país se ha sentido por el mundo hispánico. Ahora, con los dos grandes tomos de *The Spanish Background of American Literature* (1955), esta laguna se ha llenado casi completamente, gracias a Stanley T. Williams, profesor de Literatura Norteamericana en la Universidad de Yale y célebre autoridad sobre Washington Irving.

Asombrosa es la extensión de este campo de especialización y caóticas las innumerables ramificaciones. No obstante, con su libro metódicamente dividido en cuatro partes, con 260 páginas de notas, índices y documentación esmerada, Williams ensaya comprender todo y nos ofrece un verdadero compendio de esta inmensa cantidad de materia. Estudia el período entero, es decir, desde el siglo diecisiete hasta ahora; incluye no sólo las influencias peninsulares, sino también las de igual o mayor importancia, las hispanoamericanas y las del suroeste hispanizado de los Estados Unidos; además de los escritores de novelas, dramas y poesía, trata también de los otros que, en su opinión, constituyeron las fuentes principales de inspiración en los siglos diecinueve y veinte: los autores de literatura de viajes, los periodistas, los creadores de historias "románticas" de España, un género muy en boga durante el siglo pasado, los modificadores de la "leyenda negra" y los maestros, traductores y críticos. Sin limitarse a la literatura, pasa al campo de los pintores, músicos, escultores y arquitectos que también han vuelto hacia lo español.

Sin duda, lo muy significativo de este análisis es el reexamen, en estilo biográfico, del más conocido contingente de hispanistas: Washington Irving y William Hickling Prescott, historiadores "románticos" de España; George Ticknor, historiador de la literatura castellana; Henry Wadsworth Longfellow y William Cullen Bryant, traductores y poetas inspirados por temas hispánicos; James Russell Lowell, poeta y maestro del castellano;

Francis Bret Harte, cuentista de la California hispanizada, y William Dean Howells, crítico de la novela realista española. También nos llama la atención la interpretación de Williams de las preocupaciones de los novelistas del siglo veinte por España: John Dos Passos, inspirado por la corriente del liberalismo de la Península; Ernest Hemingway, estimulado por el drama de la sangre y la muerte en la plaza de toros; Gertrude Stein y su afinidad con la mente española, y Willa Cather, conmovida por el mundo religioso y misionero del Estado de Nuevo México.

Se ve que este tremendo trabajo ha resultado de un verdadero amor por el tema, y quizá del interés del autor, desde hace muchos años, por Irving, en quien la inspiración hispánica tuvo su éxito más brillante. El autor ha recogido todos los hilos de influencias para tejer un libro tan agradable y fácil de leer como esas historias "románticas" de España de las cuales nos habla. Indudablemente, ha introducido al mundo intelectual un nuevo campo de especialización sumamente extenso y rico.

FREDERICK S. STIMSON
Northwestern University

LA CULTURA Y LA LITERATURA IBEROAMERICANA. Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericanas. Berkeley, California, 1955. México, Ediciones De Andrea, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957, 237 págs. *(Colección Studium,* No. 16).

El título de esta memoria fue el tema central del congreso reunido en Berkeley los días 29, 30 y 31 de agosto de 1955, y su contenido es el texto de los trabajos leídos entonces; se han ordenado cronológicamente, "según la fecha del aspecto del problema" tratado en ellos, dice Luis Monguió, autor de la *Advertencia preliminar,* pp. 7-8, y presidente de la Comisión de Trabajos.

El volumen lleva como prólogo una meditación general sobre *El tema de la cultura,* pp. 9-19, de Arturo Torres Ríoseco, presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y del Séptimo Congreso. Las páginas de Torres Ríoseco, aunque referidas a la cultura en la América hispánica, plantean el problema de la libertad intelectual en todo el mundo moderno: "Una vez perdida la libertad, el artista o el pensador ya no tienen razón de ser" y "el profesor que transige se convierte en un ser lastimoso".

La *Sección hispanoamericana* reúne dieciséis trabajos y la *brasileña,* cuatro. Es de notarse que seis de la primera se refieren en especial al modernismo o a sus grandes figuras, y que sólo tres escritores contemporáneos merecieron la atención de los especialistas en literatura de lengua española o brasileña: Mario Monteforte Toledo, Marques Rebêlo y Manuel Bandeira.

El orden cronológico de la *Sección hispanoamericana* nos presenta en primer término *El espíritu sentencioso de Martín Fierro,* pp. 21-32, según María de Villarino; sea nuestro único comentario la desaprobación que daría Jorge Luis Borges a la cita mutilada de Calixto Oyuela, extraída de *El "Martín Fierro"* (Buenos Aires, Editorial Columba, 1953, p. 71), que la autora da sin fecha y sin paginación. Enrique Anderson Imbert nos muestra *La originalidad del "Tabaré",* pp. 35-55, reconociendo que "el tema no tiene importancia" y que "sólo comprendiendo su firme concepción católica de la vida puede apreciarse el valor de *Tabaré". Tres nombres en Varona* [Renan, Shakespeare y Nietzsche], pp. 57-67, por José Ferrer Canales. Kurt L. Levy ejemplifica *Revuelta y tradición: Dos valores del mosaico cultural iberoamericano,* pp. 69-79, con la figura de Juan de Dios Uribe, el Indio Uribe colombiano.

Los seis estudios dedicados al período modernista vienen a continuación: *El México de Gutiérrez Nájera,* pp. 81-88, de Julio Jiménez Rueda, sugerente evocación que completa al de Alfredo Maillefert, al frente de los *Cuentos, crónicas y ensayos,* de Gutiérrez Nájera (México, 1940). *El arte literario en la poesía de Díaz Mirón,* pp. 89-105, de Francisco Monterde, se publicó, bajo el título de *La estética de Díaz Mirón, en su poesía,* en su *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética* (México, Ediciones Filosofía y Letras, 1956, pp. 37-80). Una posible rectificación, la fecha de *Al chorro del estanque...,* ya fue hecha por el propio autor en su *Díaz Mirón. El hombre. La obra* (México, Ediciones De Andrea, 1956, p. 88). En *El signo de la cultura en la poesía hispanoamericana,* pp. 117-122, Bernardo Gicovate al proponer el elemento cultural como definitorio de "lo esencial de nuestra tradición poética", cita a Heredia, Bello, Alfonso Reyes, para concluir así: "El significado del modernismo entonces es, más que nada, la vuelta a nuestra tradición de cultura". George D. Schade estudia *La mitología clásica en la poesía modernista hispanoamericana,* pp. 123-129. Edmundo García-Girón considera *El modernismo como evasión cultural,* pp. 131-137. Y Donald F. Fogelquist insiste sobre *El carácter hispánico del modernismo,* pp. 139-145. (Esta lista no es simplemente enumerativa; los tiempos verbales, a su modo, valorizan los últimos trabajos).

Max Henríquez Ureña (Ureñá en la firma; Urena en el índice) ofrece un panorama sintético de las *Influencias francesas en la novela de la América hispánica,* pp. 107-116, desde las traducciones de Jacobo de Villaurrutia (1792) y de fray Servando (1801) hasta *La sangre hambrienta* (1950), de Enrique Labrador Ruiz. Igual panorama de las letras brasileñas nos da Erico Veríssimo en su ensayo *O novo descobrimento do Brasil,* pp. 231-236.

El resto de los trabajos son monografías sobre autores relacionados con el tema de la cultura o la vida: David Bary, con informaciones de primera mano, escribe sobre *Vicente Huidobro, agente viajero de la poesía,* pp. 147-153; Hugo Rodríguez Alcalá, en *Sentido y alcance de las comparaciones en "Don Segundo Sombra",* pp. 155-63, ve a Güiraldes utilizando los elementos de la pampa para enriquecer la realidad; Alfredo Roggiano estudia *La idea de la cultura en Baldomero Sanín Cano,* pp. 164-173, partiendo de los propios textos del maestro desaparecido, y llega a la conclusión de que fue "un espiritualista con ribetes neokantianos, un tanto seducido por Nietzsche, sin duda, pero más cerca de la escuela inglesa de Bradley y Royce; Augusto Tamayo Vargas puntualiza las relaciones entre *Mariátegui y la cultura peruana,* pp. 175-182; Gustavo Correa hace un detenido estudio de *La novela indianista de Mario Monteforte Toledo y el problema de una cultura integral en Guatemala,* pp. 183-195; Jack H. Parker en *Manuel Antônio de Almeida, Balzac brasileiro,* pp. 197-203, compara las *Memórias de um sargento de milícias* con pasajes de *Eugénie Grandet* (1834) y *Père Goriot* (1834-1835); Leo Kirschenbaum se ocupa detalladamente de *Marques Rebêlo e a vida carioca,* pp. 205-215; y Gerald M. Moser traza la imagen de *O Brasil do poeta Manuel Bandeira,* pp. 217-229, con abundantes transcripciones y referencias bibliográficas.

Imposible en breves líneas describir y valorar acertadamente los trabajos del apretado volumen que constituye esta memoria; estamos de acuerdo con Luis Monguió al afirmar que "hay en este libro trabajos, que en las mismas premisas o en las conclusiones, parecen divergir de otros aquí también impresos; todos ellos, sin embargo, asedian igualmente con inteligencia y con amor una cultura que por su complejidad de origen y de desarrollo admite en su estudio diversas hipótesis de trabajo y diversos caminos de entrada. Más investigaciones, más descripciones, más interpretaciones, más evaluaciones como éstas son precisamente la vía que nos ha de llevar paso a paso al corazón de la historia de la cultura literaria iberoamericana".

Una observación, que por cierto no invalida el mérito de estos tra-

bajos, de investigación en su mayor parte, es la referente a la calidad del español en que están redactados. Es visible el decoro lingüístico de los profesores de la América hispánica que viven en ella y el esfuerzo de los norteamericanos que escriben en una lengua que no es la suya; no así el de los *latinos* que viven en los Estados Unidos, quizá pensando en inglés: *propensidad* 'propensity' por *propensión* (García-Girón), o han olvidado que los apellidos ya no se pluralizan: "los Martís y los Daríos" (Gicovate), por ejemplo.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ
El Colegio de México

LUIS LEAL, *Breve historia del cuento mexicano,* Manuales Studium, 2; Ediciones De Andrea, México, 1956, 166 pp.

El pequeño volumen de Luis Leal es una guía valiosa para quien se interese en el tema. Utilísimo como recuento de las distintas manifestaciones del género desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días, como indicador bibliográfico y consejero de lecturas, resulta a veces poco homogéneo y original. El prurito de encasillar en rigurosos grupos a los diversos autores y de reducir a una ficha mínima —aunque no siempre completa— la presentación de cada uno, la tendencia a echar mano de opiniones ajenas, disminuyen en ciertos momentos los méritos de la obra. Por ejemplo, no vemos con demasiada claridad por qué Juan José Arreola (pp. 131-132) figura, sin más, entre los escritores expresionistas, cuando su producción sobrepasa ese límite; no convence tampoco la inclusión rotunda de Juan Rulfo (pp. 141-142) entre los continuadores del realismo, sin que por lo menos se advierta que el suyo es un realismo muy particular. Pero como el autor reconoce en la Introducción (p. 9) que "la clasificación... es hasta cierto punto arbitraria" y no del todo "precisa", preferimos no insistir en el asunto. El afán de síntesis lleva muchas veces a Luis Leal a conceder espacio equivalente a autores de muy distinta categoría: Alfonso Reyes, maestro consagrado, merece apenas unas líneas más que Emmanuel Carballo, escritor principiante que nada ha publicado en materia de cuentos después de *Gran estorbo la esperanza* (pp. 90-91 y 147). Por otra parte, nos hubiera gustado conocer mejor las opiniones del autor, pues por lo general prefiere recurrir a juicios de otros, no siempre lo suficientemente equilibrados por la edad y el rigor crítico para servir de apoyo a un libro serio.

Como Luis Leal se propone completar su obra, le recordamos que al mencionar a Arreola ha omitido su primer libro *(Varia invención,* Tezontle, 1949), publicado hoy junto con *Confabulario* en la serie Letras mexicanas del Fondo de Cultura Económica y le indicamos que falta en la bibliografía de Juan Rulfo el estudio más importante que se haya escrito sobre él: el artículo de Carlos Blanco Aguinaga aparecido en la *Revista Mexicana de Literatura,* núm. 1, 1955.

Todas las observaciones que hemos hecho no invalidan en modo alguno el mérito informativo del libro que, volvemos a repetir, es una guía de extrema utilidad.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO
El Colegio de México.

Noticias de Hispanoamérica

BALDOMERO SANIN CANO (1861-1957)

La muerte de Baldomero Sanin Cano, ocurrida el 12 de mayo de 1957, a la edad de 96 años, señala la pérdida de una de las figuras de mayor prestigio de la cultura americana de lengua española.

Nació en Ríonegro, la antigua y bella ciudad colonial de Antioquia, Colombia, el 27 de junio de 1861. Fue hijo de Baldomero Sanin Vera y de Juana Francisca Cano. Su padre era uno de esos hombres de inteligencia natural y gran rectitud en su conducta. Quedó viudo cuando el niño Baldomero tenía cinco años; "sin fortuna, sin más recursos que los provenientes de su trabajo, se dio con fe a la educación de sus diez hijos".[1] Las tías y el propio padre educaron al infante en sus primeros años, de suerte que cuando entró en una escuela pública, pudo aventajar a sus compañeros y hasta advertir erróneas enseñanzas de sus maestros. En 1875, el gobierno nacional fundó en Ríonegro una escuela normal de maestros. El colegio de la ciudad fue absorbido por el nuevo instituto, al que debían pasar los alumnos del viejo plantel. Se crearon doce becas, pero ninguna tocó en suerte a Don Baldomero, al parecer carente entonces de las influencias que debieron pesar en la distribución de las mismas. Pero el padre lo hizo estudiar como externo de dicha escuela. A poco de iniciar dichos estudios, la guerra civil de 1876 trajo como consecuencia la suspensión de las clases, aunque por poco tiempo. En 1880, Sanin Cano recibió el título de maestro superior, luego de otra suspensión de clases, en 1879. Al recibir el título fue nombrado director de una escuela superior en Titiribí, distrito minero de Antioquia. Aunque al principio reci-

[1] B. Sanin Cano, *De mi vida y otras vidas, Ediciones* "Revista de América". Bogotá, 1949.

bió y llevó con agrado dicho cargo, pronto pidió el traslado a Medellín, debido a la falta de materiales en dicha escuela. Después de un año en Medellín, fue designado subdirector de un instituto privado y para dictar clases de pedagogía en la escuela normal de señoritas. Pero en 1885 dicha escuela fue clausurada por orden del gobierno nacional, cuyas tropas habían ocupado Medellín. Así terminó su carrera docente, que Sanin Cano no deplora, por las atinadas razones que da en su libro *De mi vida y otras vidas.* Su estada en Medellín le permitió conocer gentes de la cultura y el periodismo ambiente, en el que hizo sus primeras armas literarias. En la biblioteca conoció a Juan Bautista Posada, quien puso en sus manos obras que empezaron a formarlo cultural y artísticamente. Desde entonces va a ser el autodidacta que desarrollará libremente su personalidad y también el periodista que ha de militar en las causas liberales y justas. Miguel Cano parece haberle iniciado en el periodismo. Lo había conocido en Ríonegro, y diez años después, en Medellín, lo frecuenta en *La Consigna,* periódico semanal, en *El Eter* y en la revista literaria *La Idea.* En 1885, los cambios de la política colombiana obligaron a Sanin Cano a trasladarse a Bogotá. Se dedicó a la enseñanza privada, hasta que su amigo Rafael María Merchán le confió la dirección del catálogo de la biblioteca, oportunidad nueva para enriquecer su cultura. Merchán era director de *La Luz,* "el primer diario moderno que hubo en Bogotá", donde entró a colaborar Don Baldomero. *La Luz* fue reemplazado por *La Nación* y Merchán por Juan Antonio Zuleta. Sanin Cano quedó encargado de crónicas de teatro y artículos de crítica literaria. Debió pasar apuros económicos, y cuando maduraba el proyecto de ir a establecerse en la Argentina, un norteamericano, gerente de una compañía de tranvías a tracción animal, lo nombró superintendente de su empresa. Trabaja diez horas diarias, pero le queda tiempo para dedicarse a sus lecturas favoritas. Escribe el primer artículo que aparece con su firma en un diario de Bogotá: era una nota sobre Taine, con motivo de su muerte. Se vincula a Antonio J. Restrepo, en cuya casa conoce a José Asunción Silva, rico en novedades francesas. Por él conoce la *Revue Bleue,* en cuyas páginas lee un artículo sobre Nietzsche. Pide sus obras al librero Campe de Hamburgo, las cuales le llegan después de algunas vicisitudes. En 1888 se suscribe al *Deutsche Rundschau* de Berlín, en donde lee un artículo de G. Brandés sobre Zola. Le escribe al diario y desde 1889 se cartea ya con el gran crítico danés. Desde entonces hasta 1909, su vida transcurre en Bogotá, en contacto con las figuras más salientes del medio, por el cual pasaban soplos de renovación. En 1894 Silva es nombrado secretario de la legación en Venezuela.

Entre ambos se mantiene una viva correspondencia. En 1896 muere Silva, pero llega a Bogotá, para seguir su gran ejemplo de poeta, Guillermo Valencia. Sanin Cano pasa a ser uno de sus grandes amigos. A través de los artículos periodísticos y de diversos ensayos de Sanin Cano, podemos conocer este fin de siglo colombiano y la primera década del siglo siguiente. Pero debemos lamentar la parquedad de datos que el propio Sanin Cano nos da sobre este período de su vida. En enero de 1909, el gobierno de Colombia, dirigido por el general Reyes, lo envía a Londres como representante de la nación colombiana en la junta directiva de una compañía inglesa para la explotación de las esmeraldas de Colombia. Vivió en Londres con ligeras interrupciones, desde el 12 de febrero de 1909 hasta la primavera de 1923. Desde 1892 era amigo de Santiago Pérez Triana, ahora director de la revista *Hispania* en Londres, en la que Sanin Cano comenzó a colaborar. En casa de Pérez Triana conoció, entre otros, a Cunninghame Graham y al gran hispanista Fitzmaurice-Kelly. El aprecio que el profesor de la Universidad de Liverpool le tomó, le valió una de las distinciones que más honraron al joven intelectual hispanoamericano: al retirarse de la docencia, en 1919, Fitzmaurice-Kelly lo recomendó al senado universitario para que le sucediera en la cátedra, recomendación que el senado aceptó, pero que Sanin Cano no pudo aceptar porque tenía necesidad de vivir en Londres. En 1913 Lugones, que pasaba por Londres, lo visita. En 1915, a su paso por Copenhague, Sanin Cano visita a G. Brandés, al que después dedicara uno de sus mejores ensayos. Luego viaja por España, Francia, Italia. Pero Sanin Cano no detalla estos viajes. Sabemos que Sanin Cano fue en 1909 Ministro de Finanzas y Miembro de la Asamblea Nacional de Colombia durante el Gobierno de Reyes. Sabemos que el mismo Reyes lo nombró, en 1911, Cónsul General de Colombia en Londres.[2] Desde 1919-1920 fue lector de español en la Universidad de Edinburgo, de cuya experiencia queda una gramática elemental de español y una guía del lector español.[3] A partir de 1922 fue representante del diario *La Nación* de Buenos Aires en Madrid. Desde 1923 a 1933 fue miembro del Congreso de Colombia, por votación popular en elecciones que eliminaron el fraude en su país. Desde 1933 hasta 1935 fue Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de

[2] *Administración Reyes* (1904-1909). Imprenta J. Bridel y Cía., Lausana, 1909, 404 págs.

[3] *A Key to An Elemntary Spanish Grammar* (The Clarendon Press, Oxford, 1920, 63 págs.). *Spanish Reader;* ed., with notes and vocabulary by ... The Clarendon Press, Oxford, 1920, IV más 139 páginas.

Colombia en la Argentina. Aquí conoce a Darío Nicodemi, a Antonio Aíta y a las figuras más representativas de la vida social y cultural argentina. En 1936 fue elegido Presidente de las Sesiones del Comité Internacional de Cooperación Intelectual de Buenos Aires. En 1938, Delegado de Colombia ante la Conferencia Panamericana de Lima. Ya desde 1935 es Miembro de la Academia Colombiana de la Lengua; 1939, Miembro Honorario de la Hispanic Society of America; 1940, Rector de la Universidad de Cauca, en Popayán, donde vivió su ancianidad venturosa y lleno de aprecio intelectual y simpatías personales. Sus libros, compuestos en su mayoría de ensayos aparecidos antes en diarios y revistas, aparte los mencionados en las notas 1, 2 y 3, son: *La civilización manual y otros ensayos* (Ed. Babel, Buenos Aires, 1925, 213 páginas); *Indagaciones e imágenes* (Ediciones Colombia, Bogotá, 1926, 182 páginas); *Crítica y arte* (Librería Nueva, Bogotá, 1932, 9 más 358 páginas); *Divagaciones filológicas y apólogos literarios,* Edición de A. Zapata, Manizales, Colombia, 1934, 250 págs., 2ª edición: corr. y aumen., Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1952, 287 páginas.; *Ensayos* (Editorial ABC, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 39, Bogotá, 1942, XII, 215 páginas); *Un pueblo en defensa de un mundo, con unos documentos históricos de los Estados Unidos* (Centro Colombo-Americano, Bogotá, 1943, 24 páginas); *Letras colombianas* (F. C. E., México, Colección Tierra Firme, 2, 1944, 7 más 213 páginas; *Tipos, obras, ideas* (Ediciones Peuser, Biblioteca de Cultura Americana, 1, Buenos Aires, 1949, 284 págs.; *De mi vida y otras vidas* (Ediciones "Revista de América", Bogotá, 1949. Otras publicaciones: *Eruditos antioqueños: Tomás O. Eastman, Laureano García Ortiz, Baldomero Sanín Cano.* Biblioteca Aldeana Colombiana, Ed. Minerva, Nº 54, Bogotá, 1936, 177 págs. De S. Cano: "La civilización manual"; "Lenguas literarias, populares y francas"; "El cristianismo, la lengua y el sentido de la posesión"; "La crítica por jurados"; "El sexo y la equidad social"; International Institute of Intellectual Coporation, *The Educational Role of the Press,* by Henry de Jouvenel, Kingsley Martin, Paul Scott Mourer, Sanin Cano, Friedrich Sieburg (Paris: League of Nations, International Institute of Intellectual Co-operation, 1934). (De Sanin Cano: The Intellectual and Moral Value of the Press); sobre su vida y su obra se ha ocupado ya la crítica hispanoamericana con especial interés. Señalamos, entre otros trabajos de mérito, los que aparecen en el número dedicado (el 26) de la *Revista Iberoamericana* (de Germán Arciniegas, Francisco Romero, M. Picón-Salas, Gabriela Mistral, Roberto F. Giusti, J. García-Monge, Luis E. Soto, Juan Marinello, M. Henríquez

Ureña, Andrés Iduarte, Juana de Ibarbourou, Jorge Mañach, Marcos A. Morínigo, Luis Rodríguez Embil y otros), el de Max Henríquez Ureña, "Sanin Cano, el filósofo de la sonrisa" (en *México en la cultura,* Nº 428, 3 de junio de 1957, p. 7) y los de Alfredo A. Roggiano: "B. Sanin Cano (en *Humanitas,* Universidad de Tucumán, año II, Nº 5, 1954, pp. 359-363) y "La idea de cultura en Baldomero Sanin Cano" (en la *Memoria* del XVIIº Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, publicada por la Universidad de California e impresa en la Librería Studium de México, 1957).

A. A. R.